

صَلاح عَبد الصَّبور

نبض الفكر

قراءات في الفن والأدب



تقديم: د. عز الدين إسماعيل



الهيئة المصرية العامة للكتاب

صلاح عبد الصبور

نبض الفكر

قراءات في الفن والأدب

تقديم : د. عز الدين إسماعيل



مطبعة النهضة للكتاب
١٩٩٥

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

لم يقتصر دور الشاعر صلاح عبد الصبور على الريادة في مجال الشعر الجديد ، بل كانت له مشاركته الواضحة في الحقل الثقافي بصفة عامة . بما قدم من دراسات ومقالات وأحاديث في الصحافة الأدبية وفي الإذاعة ، ومع أن هذا اللون من المشاركة في الحقل الثقافي يبدو - للوهلة الأولى - بعيداً عن مجال الإبداع الشعري الذي يحدد مكانته الأدبية في عصره ، فإنه يظل - مع ذلك - موصولاً بخيوط دقيقة بعالم إبداعه .

وأول هذه الخيوط وأوضحها يتمثل في أن موضوعات هذه الكتابات - على الرغم من تنوعها - تتحرك في إطار معرفي متآلف . إنها تتعلق - في الأغلب الأعم - بتجارب في حياة كبار الشعراء والكتاب في الشرق والغرب ، في الماضي وفي العصر الحديث ، كان لها أثرها في إبداعهم الشعري والفكري . فنحن نقرأ في هذا الكتاب - على سبيل المثال - عن المنحنى الشخصي في حياة أبي العلاء المعري، كما نقرأ عن ثلاث نساء في حياة الشاعرة . س. البوت ، أو عن حسابات اللورد بيرون . وإذن فسير هؤلاء الشخصية لا أهمية لها في ذاتها ، فإن ما سيقب من الإنسانية . ميراثاً للأجيال المتعاقبة . هو أعمالهم الفنية وكتاباتهم . وقد كان شاعرنا مولعاً بالنظر فيما كان ، من أجل رصد ماسبق منه للإنسانية . ولعلنا نتذكر هنا كتابه الممتع : « ماذا يبقى منهم للتاريخ »

ومعنى هذا أن شاعرنا - فيما كان يعرض لحيوات الشعراء والمفكرين على مدى التاريخ - كان مدفوعاً بالرغبة في الكشف عما هو جوهري في الحصاد الهائل من نتاج هؤلاء الشعراء والمفكرين . وماتزال هذه الرغبة موصولة بعمله وبهدفه في المجال الآخر ، وهو مجال الإبداع الشعري .

وثاني هذه الخيوط يتمثل في أن كثيراً مما يعرض له من موضوعات يكون

مطروقا من قبل ، كموضوع مسرح شوق الشعرى ، أو شاعرية العقاد ، أو ديستوفسكى - على سبيل المثال - فى هذا الكتاب ؛ فما أكثر ما كتب عن هؤلاء ! ولكن شاعرنا حين يعرض لمثل هذه الموضوعات لا يسلم نفسه مطلقا لهذه الكتابات السابقة ، لاحتقارا لها أو تهوينا من شأنها ، بل رغبة منه فى رؤية الوجه الآخر الذى لم يكشف عنه . فهو يؤثر أن يقرأ بعينه لامن خلال عيون الآخرين ، وأن يدرك ببصيرته الخاصة لامن خلال بصائر الآخرين . وبذلكنا هذا أيضا يكتبه الصغير المفيد : « قراءة جديدة فى شعرنا القديم » .

ومعنى هذا أن الأشياء قد تكون هى نفس الأشياء المعروفة والمألوفة لدى كثير من الناس ، ولكنه يرغب دائما فى الخروج من ربة المألوف ، ورؤيته كما لو كان جديدا وطازجا ، وكأنه يراه للمرة الأولى . وهذا النهج ما يزال موصولا بنهجه فى مجال الإبداع ، حيث يصبح العادى وكأنه مستكشف للمرة الأولى ، وحيث يصبح المألوف مثيرا للدهشة .

وثالث هذه الخيوط يتمثل فى أن شاعرنا - فيما يعرض له من موضوعات - حريص على أن يطرح الأسئلة دائما عن الأشياء التى فانت الآخرين فلم يقدموا عنها جوابا ، فهو إذ يقف - على سبيل المثال - عند الانطلاقة الباهرة للشاعر إيليا أبى ماضى ، التى تمثلت فى ديوانه «الجداول» ، والتى بلغ فيها غايات لم يكده الشعر العربى يعرفها من قبل ، نجده يقول : «وقد تغرينا هذه الانطلاقة بأن نرسل سؤالا ما أظن أن أحدا قد عنى بالإجابة عنه إجابة محددة ، وهو أثر هذه السنوات التسع التى أقامها بالولايات المتحدة فى هذا التجدد المنطلق .» (ص ٦٦) وفى كثير من المواضع فى هذا الكتاب يواجهنا صلاح بهذه الأسئلة ، ثم يقترح الإجابة عنها . وقد يكون الوصول إلى الإجابة شيئا مفيدا فى باب المعرفة ، ولكن طرح السؤال أو مجرد استكشافه تظل له أهمية قصوى .

ومرة أخرى يبدو هذا النهج فى النظر إلى الأشياء موصولا - على نحو ما - بعمل الفنان المبدع ، الذى هو فى صميمه حوار دائم بين الفنان والعالم .

فإذا عدنا الآن إلى الإطار المعرفي لهذا الكتاب وجدناه يشي بالدافع الرئيسي وراء ما يضم من كتابات متنوعة . فإذا كان بعض الكتاب مولعا بكتابة تاريخ ما أهمله التاريخ فإن هذا الكتاب أميل - في عمومته - إلى رصد غير المتاح مما يقع في هامش المعرفة المتاحة . فحين يعرض الكاتب هنا لشيكسبير - مثلا - لا يدخل إلى عالم هذا الشاعر أو إلى نتاجه الشعري والمسرحي ، وهو الجانب المتاح لكل من يعرض لهذا الشاعر ، بل يتابع الدراسة الطريفة التي أنفقت إحدى الباحثات عمرها فيها لكي تكشف عن حقيقة العلاقة بين هذا الرجل وما ينسب إليه من نتاج فني . وأيضا فإنه حين يعرض لأبي حيان التوحيدي فإنه لا يدخل بنا إلى عالم الإمتاع والمؤانسة عنده ، أو إلى مقابساته ، أو غير ذلك من كتبه ، بل يقف عند محته مع كتبه ومع الناس ، وعقده النية على إحراقها . وبهذا الأسلوب نفسه يعرض لفلتير وبرتراند رسل وهنري ميلر وغيرهم . وكثيرا ما تكون هذه الجوانب التي تقع في الهامش مسعفة على فهم أفضل لما يقع في الصلب ومضيتة له ، شأن الظلال بالنسبة إلى الصورة ، أو شأن خليفة المسرح بالنسبة إلى مقدمته . وعلى هذا النحو كانت الكتابات التي ضمها هذا الكتاب بمثابة إضاءات جديدة ، فيها من الطرفة بقدر ما لها من الأهمية .

ولما كانت الموضوعات التي يتطرق إليها هذا الكتاب متنوعة فقد تنوعت مصادرها كذلك ، ولكنها موزعة توزيعا عادلا بين التراث العربي والتراث الغربي . وهذا التكوين له مغزاه في رؤية الكاتب الثقافية ؛ فهو يدل دلالة واضحة على وعي الكاتب بضرورة الاستفادة من كل مصادر المعرفة ، من أجل بناء واقع ثقافي جديد له أصالته وله تميزه في الوقت نفسه . ومع أن عناصر المادة المستغلة في هذه الكتابات تنشي بمساحة عريضة من الاطلاع فإنها مع ذلك تستخفي في سياق الحديث أو تنصهر فيه ؛ ذلك أنها إنما تساق لا لما تمثله من جوانب معرفية بقدر ما هي عناصر مشكلة لرؤية الكاتب الخاصة . وهذا الطراز من الكتابة قد أصبح نادرا في أيامنا ، حيث تمتزج ثقافة الكاتب الواسعة بمجلسه الخاص .

وبعد ، فليست هذه الكلمة تحليلاً لفكر صلاح عبد الصبور كما يعرضه هذا الكتاب ، بل هي مجرد محاولة لاستشعار بنص هذا
تقف عقبة في سبيل القارئ الذي يؤثر أن يتحرر .

د . عز الدين إسماعيل

نبض الفكر

الباب الاول

مسرح شوقي الشعرى

- ١ -

نشأ المسرح القديم فى ظلال المعبد ، وخرج منه إلى الساحة الواسعة . وكانت عبادات التمجيد عند المصريين القدماء واليونان وغيرهم هى يسوع ظاهرة « التشخيص » التى هى اتخاذ مجموعة من الناس لشخصيات ، أو طبائع ، أو ملامح ، تختلف عن شخصياتهم وطبائعهم وملاحظتهم . فلما نمى بالتشخيص هنا تلك الصورة الناضجة من فن المسرحية ، كما عرفه اليونان عند مبدعى مسرحهم الكبار ، بل يتسع هذا اللفظ ليشمل المسرحيات البدائية كمسرحيات الصيد والحرب والتلبية الدينية ، أو المسرحيات التعليمية التى تشخص الفضائل والردائل كالرحمة والقسوة والشهوة والصدق وغيرها كما فى المسرح الأوربى الدينى فى القرون الوسطى ، وكما فى بعض نماذج أدب أفريقيا البدائية .

فالتشخيص إذن ظاهرة أكثر شمولاً من فن المسرحية وأكثر تنوعاً كذلك ، وإذا كان « فن المسرحية » الحالى يتسبب فى أصوله إلى اليونان القدماء ، فإن فن التشخيص ملمح شائع فى تراث كل أمة من الأمم القديمة ، من مصر القديمة إلى اليابان والصين ؛ إلى الشعوب الأفريقية التى طال أمر بقائها فى مجتمعات عبادات التجسيد ، وشخصت المعانى الدينية من خلال توزيع الأدوار المنطوقة ، مع الاستعانة بالرقص والتثيل الإيمائى أحياناً .

ولكن الغريب حقاً أننا لا نجد عند العرب الأقدمين ، رغم طول حياة حضارتهم أى أثر لظاهرة التشخيص تلك .

فليس عمر الحضارة العربية قبل الإسلام قصيراً كما كان الدارسون في القرن التاسع عشر يتصورون . إذ كشفت الدراسات الحديثة أن الحضارة العربية قبل الإسلام كانت معاصرة للحضارة الإغريقية ، وأنه قد قامت دول عربية متتابعة سواء في اليمن أو الشام أو شمالي الحجاز منذ عام ١١٠٠ ق . م إلى عام ٢٦٠ م . واتصلت مصائر هذه الدول بمصائر القوى العظيمة في العالم القديم ، وبني بعضها السود لحفظ المياه ، وجند الجيوش التي وصلت في غزواتها إلى آفاق بعيدة ، وقد حفظ لنا التاريخ منها أسماء الدول المعينة والسيابة والقتبانية والحضرية وغيرها .

أما ديانة هذه الدول فقد كانت وثنية مجسدة . وقد كان الظن أن الوثنية العربية وثنية متأخرة حتى كشفت لنا الدراسات الجديدة أن هذه الوثنية كانت وثنية ناضجة ، تتميز فيها أدوار الآلهة كما كانت تتميز في المجموعة الأولية اليونانية . رغم ما يصوره المؤرخون الأوائل من أن العبادات الجاهلية كانت لوناً من العبث حتى يقال ان أحدهم صنع صنماً من التمر ثم أكله .

لم تكن العبادة الوثنية في الجاهلية إذن عبادة ضئيلة الشأن . ولكن ما وصل إلينا منها هو الضئيل . ويكفي لبيان مكانة عبادة الأصنام في الجاهلية أن معظم الأسماء كانت تنسب إليها ، فكثيراً ما نقرأ في أسماء الجاهلين أسماء مثل «عبد العزى» ، وعبد يغوث ، وعبد ودّ ، وعبد قيس ، وعبد شمس ، وامرء القيس» ، وغيرها . ويوضح هذه المكانة ما يحكونه من أن أبا سفيان خرج لحرب النبي في وقعة «أحد» وهو يحمل صنمى اللات والعزى معه . ومن الواضح أنه كان لهذه العبادة كهنتها ، وإلا ما اتهم النبي (ص) بأنه كاهن ، وبأنه يقول كلاماً على نمط كلام الكهان . وربما كان هذا الكاهن ملكاً وكاهناً في ذات الوقت ، كما يتحدثون عن عمرو بن لحي ، الذي يقال إنه أول من جلب الأصنام إلى الجزيرة العربية .

ولكن ما مكان الأصنام في الوثنية الجاهلية ؟ هل كانت رموزاً لآلهة كما هي عند الإغريق القدماء ؟ أم كانت أحجاراً تحمل فيها روح الآباء والأجداد ؟ أم كانت صوراً لطواطم من الحيوانات (جمع طوطم) Totem تنسب إليها القبائل أم غير ذلك

من صور الوثنية ؟ وبالأحرى ما مكان عبادات العرب في الجاهلية من الوثنية : أهي عبادة طوطمية تقيم نظاماً اجتماعياً على أساس انتساب القبيلة إلى حيوان أو نبات معين ؟ ولدينا من الأسانيد ما يدل على ذلك مثل تسمية القبائل بكلب وأسد وليث ويربوع وكلب وغيرها .

أم هي لون من الفيتشية Fetishism أو تقديس الأشياء الجامدة مع الاعتقاد بكون قوة سحرية فيها ، ويكون الصنم عندئذ مجرد قطعة من الحجارة يظن أن لها مقدرة تجاوز القانون العادى للحياة بما حلت فيه من روح فعالة مؤثرة ؟ .

أم هل كانت العبادة الجاهلية لوناً من عبادة أرواح الأسلاف التي هي في زعمهم لا يدركها البلى والفناء ، والتي قد تحل في الأشجار والأحجار ، وقد كان صنم ذى الخصلة شجرة أو حجراً مجاوراً لشجرة في حكاية حياة امرئ القيس ؟

وقد نكون أميل إلى الرأى القائل إن عبادة العرب في الجاهلية كانت تتخذ كل هذه الأشكال حسب اختلاف المناطق . ففيها عبادة الأسلاف والطوطمية والفيتشية والأنيمزم Animism وعبادة الموتى وعبادة الطبيعة وغيرها . ولكنني أيضاً أميل إلى الرأى القائل إن الصورة الشائعة للعبادة العربية كانت هي عبادة الثلاثى المشهور (الشمس والقمر والزهرة) أو الأثني والذكر وإينها ، يقول الله تعالى : « ومن آياته الليل والنهار ، والشمس والقمر ، لا تسجدوا للشمس ولا للقمر ، واسجدوا لله الذى خلقهن إن كنتم إياه تعبدون » .

والقمر مذكر عند الساميين وحدهم وهو الأب ، ويسمى أحياناً « شمر » ولذلك كانت السنة العربية سنة قرية ، والقمر رمزه الصنم « ود » ، ولاحظ الصلة بينا وبين كلمة « ولد » وصورته شبيهة بالصنم اليونانى إيروس Eros ، فرمما نسبت له خصائص رجولية وجنسية بدليل قول القائل :

حياك ود ، وأنى لا يحل له هو النساء ، وأن الدين قد عزما
والشمس مؤنثة كذلك عند الساميين وحدهم . وهي رمز الأنوثة والأمومة ،

وصورتها كصنم قريبة من صورة الإلهة عشتار عند الشماليين الساميين . وهى صنم العزى إذا كان القمر هو اللات ، وكانت الزهرة هى « مناة » .

ورغم ذلك كله ، فإن النصوص التى بين أيدينا لا تشير من قريب أو من بعيد إلى أى لون من ألوان التشخيص فى البيئة العربية القديمة . ولعل من الأوضاع المقلوبة أن مؤرخى الأدب قد درجوا على أن يتساءلوا : لماذا لم يترجم العرب فى القرنين الثانى والثالث الهجرى ، وتلك أيام نهضتهم الإسلامية ، لماذا لم يترجموا فن اليونان المسرحى ؟ . ورغم ذلك فإن مؤرخاً واحداً لم يسأل هذا السؤال الهام :

لماذا لم ينشأ عند العرب القدماء فن مسرحى كما نشأ عند اليونان والمصريين القدماء والهنود واليابانيين والصينيين والأفارقة وغيرهم من الشعوب القديمة ؟ .

ونحن حين نسأل هذا السؤال لا نستطيع أن نجيب جواباً مطمئناً ، نحببنا عن هذا الجواب المطمئن أشياء عديدة : منها أن الجانب الأكبر من هذه الحضارات العربية مازال تحت تراب الزمن وصخوره ، لم يستكشف بعد ، وربما نفترض فرضاً ، فلذا بحجر ملقى تحت الأرض ، يعكف عليه عالم ليفك طلاسمه ، إذ به يقلب كل افتراضاتنا رأساً على عقب .

ومنها أننا لا نستطيع أن نذهب إلى ما ذهب إليه بعض المؤرخين ، حين حاولوا الإجابة عن سبب افتقار التراث العربى إلى الملاحم والقصص ، من قولهم إن العقلية العربية عقلية تجريدية ، تعنى بالطلق ، ولكنها لا تأبه بالمشخص . ولكن هل يستطيع أحد أن يقول - على سبيل القطع العلمى - إن العقلية أمر تتميز به أمة عن أمة ، وجنس عن جنس ، ولا يخضع للبيئة وظروف الحياة ، ثم يضيف إلى ذلك أن العقلية العربية هى العقلية الوحيدة التى استطاعت أن تنجو من الرغبة فى المحاكاة والتشخيص ، رغم أننا حين نشهد لعب الأطفال فى أى مكان وظروف ، نجدهم يلجأون إلى ألوان ساذجة من التشخيص بغض النظر عن عقلياتهم وأجناسهم ؟ الجواب المطلق إذن لون من المخاطرة ، ولكن السؤال مع ذلك جدير بأن يلقى ،

ولعل في الإجابة عليه توضيحاً لسر تأخر نشأة المسرح العربي حتى أواسط القرن التاسع عشر.

تلتقط قراءتنا في الأدب العربي بعد الإسلام خبرين يوحيان بأنها نشأة لحالة مسرحية أولها تمثيل مقتل الحسين في كربلاء بعد وفاته بعشرات السنين ، مع لون من إبداء الندم وتعذيب النفس . وقد كان جديراً بهذا الاتجاه أن يورق في أشكال مسرحية ، إذ أن الوجدان العربي قد وجد شهيداً المعذب في الحسين ، كما وجده المسرح القديم المصري في أوزيريس ، ولكن لأمر ما وقفت هذه « الحالة » المسرحية عند بدايتها .

والخبر الثاني يرد في كتاب الأغاني :

« كان في زمن المهدي خطيب مسجد في بغداد يسمى عبد الرحمن بن بشر ، كان إذا انتهى الناس من صلاة الجمعة نادى عليهم أن يجتمعوا حوله ، وقد جلس على مكان مرتفع ، وإلى جانبيه بعض أصحابه ، ثم نادى : أين أبو بكر؟

فيخرج منهم رجل ، فيسأله :

- أأنت أبو بكر؟

- نعم .

- أأنت الذي آمنت برسول الله ، وقد كذبه الناس :

- نعم .

- أأنت الذي فديت رسول الله بنفسك ومالك ؟

- نعم .

- أأنت الذي هاجرت معه ؟

- نعم .

- اصحبوه للجنة ، فهو أهل لها .

... ويفعل الرجل قريباً من ذلك بمن يمثل دور عمر وعثمان ودور علي حتى

يؤتى له بمن يمثل دور معاوية فيأمر به إلى النار بعد استجوابه .

ذلك أيضاً مشهد تمثيلي كان جديراً بأن ينمو ويتطور ، ولكنه ظل عند حاله البدائية .

ويظل الأمر كذلك حتى تفاجئنا ظاهرة خيال الظل في القرن الثالث عشر الميلادى . وخيال الظل قريب من المسرح الشعرى ، إذ أن معظم حواراه موزون أو مسجوع ، وقد استطاع خيال الظل أن يرسم بعض الأنماط البشرية ، ولكنه لم يستطع تحويلها إلى شخصيات مسرحية ، ولكن حتى خيال الظل ذاته يحدثنا المؤرخون والدارسون أن أصله صينى . فلتجاوزة إذن إلى أواسط القرن التاسع عشر لنشهد بداية المسرح العربى على الأسلوب الأوربى الموروث عن الإغريق .

- ب -

ليست بنا حاجة إلى إعادة سرد قصة بدايات يعقوب صنوع ، وأبى خليل القبانى ، ومارون نقاش ، فقد كان معظمها ثيراً يلجأ إلى الاقتباس ، فإذا أراد الغناء نظم ما أراده نظماً فاتراً . وقد يكون أكثر محاولات هذه الفترة نصوحاً هى ترجمة محمد عثمان جلال لأربع من مسرحيات مولير وثلاث من مسرحيات راسين إلى شعر عامى مصرى .

وقد ظلت المسرحية الشعرية منذ أواسط القرن التاسع عشر تخضع للاقتباس والترجمة في مجملها ، حتى كتب شاعر مصر الكبير أحمد شوقى مسرحياته ، فأرمى هذا الفن ارساءً حقيقياً في التربة الأدبية المعاصرة ، وكان ميلاد المسرحية الشعرية على يد أحمد شوقى يكاد أن يقترن زمنياً بميلاد المسرحية النثرية الناضجة على يدى توفيق الحكيم ، رغم أن شوقى قد اتجه إلى المسرح في أخريات عمره ، بينما شرع توفيق الحكيم في الكتابة المسرحية في مطالع شبابه .

وقد كتب شوقى مسرحياته بين عامى ١٩٢٧ و ١٩٣٢ ، بعد أن توج بإمارة الشعر ، واستقرت مكانته كشاعر غنائى متميز عن أقرانه من شعراء العرب في تلك

الفترة من تاريخ اليقظة الفنية العربية . ولكن الواقع أن علاقة شوقي بالمرسح - شعره ونثره - ترجع إلى أقدم من ذلك التاريخ ، فقد كتب شوقي مسرحيته « على بك الكبير » في صورتها الأولى في عام ١٨٩٣ ، ثم ما لبث أن طواها إذ وجد أن التربة الثقافية المصرية لا تلائم هذا النمط من الكتابة ، ثم أعاد كتابتها بعد ما يزيد عن ثلاثين عاماً حين كانت صورة الحياة الأدبية المصرية تغيرت تغيراً كبيراً ، وعرف هذا الأدب الرواية والقصة ، واستطاع أن يفسح مكاناً للمسرح .

لقد كانت رحلة شوقي الباكورة إلى فرنسا هي التي فتحت عينيه على مظاهر التعبير الأخرى التي تتجاوز القصيدة الغنائية ، وكان شوقي ، وهذا هو سر العظمة فيه ، مولعاً بتجاوز امكانياته وتجرب قدراته والانفراد عن معاصريه ، فجرب المسرح ، وحاول الرواية النثرية في عام ١٨٩٧ ، إذ نشر في هذا العام ثلاث روايات نثرية ، كما جرب القصيدة ذات النفس الملحمي في أرجوزته « دول العرب وعظماء الإسلام » .

ولكن بقدر ما كان شوقي راغباً في التجريب ، حريصاً على الإبداع ، فقد كان حريصاً على مكانته كشاعر تقليدي معبر عن الحياة الاجتماعية في آفاقها العليا ، حيث السلطان والهبة الحاكمة ، ولذلك فقد كان يخشى أن يفجأ الناس بشيء جديد لا يألفونه ، ولعله قد وعى درساً حين أرسل وهو في باريس لاجدى الصحف المصرية بقصيدة في مدح عباس حلمي ييدوها بالغزل ثم تتلوه أبيات المديح ، فأسقطت الصحيفة الغزل ونشرت المديح .

لقد ظل شوقي عام ١٩١٩ حبيس وضعه كشاعر مقرب إلى السلطان ، ولم يخرج عن هذا الإطار إلا حين ردت الثورة المصرية الأولى إلى الشعب المصري مكانته ، وتخرجت من المدارس أفواج من القراء ، وكثرت الصحف والمجلات ، ووجدت سلطة ثالثة إلى جانب السلطين التقليديتين ، وهي سلطة الشعب إلى جانب سلطتي الإنجليز والقصر .

فإذا أضفنا إلى ذلك ارتفاع صيحة الأدب الجديد بتأثير جيل العقاد وطه حسين ، وانسحاق هذا الجيل بالنقد على الأشكال البالية للتعبير ، ومطالبهم بتجديد أدب الأمة بالابتكار كما تجددت روحها بالثورة ، أدركنا عندئذ كيف واثت شوق الشجاعة أن يخرج مسرحه الشعري ، وأن يخلص له سنواته الست الأخيرة ، بل وأن يكتب في تلك الفترة بعض قصائده العامة المصرية .

صدرت مسرحية « مصرع كليوباترا » لشوقي في عام ١٩٢٧ ، تتناول جزءاً من سيرة حياة كليوباترا الملكة المصرية البطلمية . ولم يكن شوقي بادئاً في الالتفات إلى سيرة هذه الملكة الشهيرة ، إذ أن هذه السيرة موضوع تقليدى من موضوعات المسرح ، لما اقترن بحياتها من أحداث عاطفية وسياسية ، ولما حفلت به ميثتها من درامية ، كما أن كليوباترا قد امتزجت خيوط حياتها بثلاثة من أكبر أعلام الرومان ، وهم يوليوس قيصر وانطونيوس واكتافوس الملقب فيما بعد بأوجستوس قيصر .

وقد استقت كل الأعمال الفنية التى تناولت حياة الملكة الاسكندرانية وموتها من معين المؤرخ الرومانى بلوتارك الذى عرض لذكرها فى ثنايا ذكره لسيرة هؤلاء الرومان العظماء . أما أهم أثر أدبى تناول سيرة كليوباترا فهو مسرحية شيكسبير « أنطونى وكليوباترا » وفى ظن كثير من النقاد أن شوقي قد تأثر بها تأثراً كبيراً .

ومسرحية « أنطونى وكليوباترا » لشيكسبير هى إحدى تراجمدياته التاريخية . ونحن ننسبها إلى التاريخ رغم أن كثيراً من دارسى شيكسبير يقصرون المؤلفات التاريخية على مسرحياته التى تتناول تاريخ إنجلترا مثل ريتشارد الثالث أو هنرى الخامس أو غيرها مما اعتمد فيه على كتاب « تاريخ إنجلترا وسكوتلندا وأيرلندا » لرافايل هولشيد ، أو كتاب « اتحاد الأسرتين النبيلتين اللامعتين أسرة لانكستر وأسرة بورك » لإدوارد هيل . ولكن آخرين يرون أن مسرحية « أنطونى وكليوباترا » ليست مجرد تراجمديا تعتمد على الخيال ، ولا تستمد من التاريخ إلا منابعها الأولى ، مثلها فى ذلك مثل هملت ، بل هى احتذاء أمين لقصة أنطونى كما رواها مؤرخ الرومان

الكبير « بلوتارك »^(١) ... وإلى قريب من هذا رأى أشار كولردج حين قال « ان مسرحية أنطوني وكليوباترا هي أعجب مسرحية بين مسرحيات شيكسبير التاريخية ، إذ لا توجد بين مسرحياته مسرحية أخرى التزم فيها الحقائق التاريخية بمثل الدقة التي راعاها في هذه المسرحية » .

وإذ كانت مسرحية شوقي تبدأ من هزيمة اكتيوم ، فإن مسرحية شيكسبير تبدأ قبل ذلك بسنوات ... إنها تبدأ والحب بين كليوباترا وأنطوني مازال رخو العلاق بعد ، فهو ما زال نشوة جسدية يستمتع بها الفتى الروماني مسلماً نفسه لبذخ البلاط المصرى وعربدته ، بينما يلفظ أتباعه من ضباط الرومان بذكر هذا السحر الذى تملكه به الملكة الغانية . وتأتى الأخبار من روما بتمرد بومبى الصغير الذى جمع قوة بحرية ليستقم لوالده ، ثم تأتى أخبار موت « فولفيا » زوجة أنطوني ، مما يدفع بالقائد إلى أن يتمرد على عبوديته العاطفية ، ويقصد روما بعد أن تسمح له كليوباترا بذلك بدلال ومسكنة ، وتتوالى رسائلها اليومية إليه :

« إن اليوم الذى يفوتنى فيه أن أرسل إلى أنطونيوس رسولاً ليوم مشنوم ، من يولد فيه يمت شحاذاً تيسياً ... سوف أرسل له كل يوم سلامى مع رسول جديد ، ولو أخلت بمصر من سكانها جميعاً »^(٢) .

ويتهى الفصل الأول بفراق العاشقين هذا الفراق المؤقت ، إذ أن أنطونيوس سيعود ليلتقى بقدره بعد أن يحتدم الخلاف بينه وبين اكتافيو .

لم يحتدم الخلاف بين أنطونيوس واكتافيو فجأة ، فقد كانا هما الباكيين على قبر يوليوس قيصر ، وهما المحاريين لبروتس المبددين لشمل جيشه . وقد تحالفا بعد عودة أنطونيوس لروما هذه المرة مع بومبى الصغير حلفاً مؤقتاً ، وبعد أن تعاتب القائدان عتاباً

(١) فرأ شيكسبير ترجمة كتاب بلوتارك التى كتبها سير توماس هورث « ١٥٧٩ » نقلاً عن الترجمة الفرنسية لجاك أميتو « ١٥٥٩ » .

(٢) ترجمة لويس عوض .

قاسياً تصالحا على أن يوثقا عرى الصداقة بينها بأن يتزوج انطونيو من «أوكافيا»
أخت «أكتافوس» .

وتصل أنباء زواج «انطونيو» الجديد فتستشاط كليوباترا غضباً حتى لتفقد في
غضبها الجارف بقايا جلالها الملكي . فتضرب الرسول بقبضة يدها . وتجره من شعره
جثة وذهاباً . ولا يفتئ بعض غضبها إلا حين تعلم أن أوكافيا لا تدانيها جمالاً . وأنها
ليست سوى امرأة قصيرة القامة ضيقة الجبهة خفيفة الصوت . وعندئذ تورق في
نفسها الآمال أن انطونيو لابد عائد إليها .

أما «انطونيو» فقد اصطحب زوجه أوكافيا إلى بلاد اليونان . حيث سمع هناك
أن أوكتافوس قد نقض عهده مع بومبي دون أن يستشير . طمعاً في أن يستأثر
وحده بشرف المعركة والنصر . وتفتح عليه زوجته أوكافيا أن تغود إلى روما وحدها
لتسفر بينه وبين أخيها . فيأذن لها . بينما يسرع هو عائداً إلى مصر .

وتستحكم القطيعة بين القائدين . ويتنكر «انطونيو» لرأى ضباطه . ويقرر أن
يخرج لقتال أوكتافوس في البحر . وترافقه كليوباترا ملكة مصر بأسطولها . وحين
تخدم المعركة في أكتيوم تفر كليوباترا بأسطولها وينهزم أنطونيو هزيمة ماحقة .

وبعد العتاب صفا قلب أنطونيو لكليوباترا . وبعث بأفرونوس رسولاً إلى
أوكتافوس ، يطلب منه أن يسمح له بالإقامة في مصر أو اليونان . ولكن رجاءه
يرفض . بينما يقر أوكتافوس لكليوباترا بعرض البطالة إذا ما هي طردت أنطونيو
خارج بلادها أو قتله . إذ يرسل أوكتافوس بأحد نبلاء الرومان واسمه فيريوس لكي
يفرى كليوباترا ويقتنعها بالتخلي عن أنطونيو . وتكاد السفارة أن تنجح لولا أن
يكشف أنطونيو وجود فيريوس في بلاط الاسكندرية . فيأمر به أن يضرب
بالسياط . ويبعده إلى روما . وحين يعاتب الملكة الخائنة في ذلك تستطيع الملكة
بفتنتها أن تستعيد رضاه .

ويدعو «انطونيو» أوكتافوس «إلى المباراة» مما يثير ضحك المحارب المتصر .

ويتصدى أنطونيو للمعركة الثانية التى يهزم فيها بعد أن تخلت عنه كليوباترا مرة ثانية .
ويقرر أن يقتلها ، فتلوذ بالمعبد ، وترسل إليه رسالة تقول له فيها .. إنها وقد خسرت
حبه فقد قتلت نفسها ، واسمه بين شفيتها ... وهنا يقرر أنطونيو أن يتبعها إلى الموت .
ويرجو حارسه أن يقتله ، ولكن حارسه الوفى يبدأ بقتل نفسه . فيقطع أنطونيو نفسه
بعده بسيفه ، ويهوى عليه على الطريقة الرومانية . بينما كانت كليوباترا تراجع
نفسها . وتخشى نتائج رسالتها . فترسل إليه أنها مازالت حية . فيطلب أنطونيو أن
ينقل إليها ليموت بين ذراعيها بعد أن يتصافيا .

وتصل أنباء موت أنطونيو إلى أوكتافيوس فثيرة . ويخشى أن تلحق به الملكة
فتحرمه من لذة النصر ، فيرسل إليها يترضاها ، ولكنها كانت قد قررت الموت هرباً
من الإذلال ، فوضعت أغلى ثيابها . وقتلت نفسها بفضة ثعبان بين ذراعى وصيفتها
المخلصين ايراسى وشرميان اللتين تتحran معها . وحين يدخل أوكتافيوس يأمر بأن
ترقد الجثتان جثة أنطونيو وجثة كليوباترا معاً « فلا أظن أن قبراً فى الأرض سيحوى
اسمين أكثر شهرة » .

هذه هى الخطوط الرئيسية لمسرحية أنطونى وكليوباترا لشيكسبير . ولو أنصف
شيكسبير لساها مأساة أنطونى .. فهى مأساة الجندى الشجاع حين تستبد به امرأة
لعوب . وتحطمه بغوايتها وفنتها ، وتقطع الوشائج بينه وبين وطنه . أو هى مأساة
الإنسان حين يقع فى الفتنة الجنسية فلا يستطيع منها فكاً . وقد التزم شيكسبير
بهذا التفسير طيلة المسرحية ، فنحن لا نرى كليوباترا إلا هلو كاً بحجرة غوية ، بينما لا
نرى أنطونيو إلا عاشقاً أعمى مكبلاً فى أغلال عشقه . لا يسمع لوم اللوام أو نصيح
الأصحاب والأتباع . وتكفى الكلمة الواحدة أو الكلمات من فم معشوقته اللعوب
كى تذهب بغضبه وتصرفه عن صواب الأمور .

والخطأ التراجيدى - إن كان ثمة خطأ تراجيدى - عند أنطونيو هو حبه
لكليوباترا . وليس الحب بذاته خطأ . ولكن هذا اللون من الحب الذى ينقصه
التبصر ويعوزه الذكاء ، والذى يشبه أن يكون رقية من الرق أو طلسماً من

السحر . هو الخطأ الذى يقود البطل من هزيمة إلى هزيمة . حتى يسحقه سحقاً عنيفاً .

ولكن هل نستطيع أن نعطف على أنطونيو كبطل مأساوى ، كما نعطف على هاملت أو الملك لير أو أوديب ؟ لا أظن أننا نستطيع ذلك . فسنظل نرى أن هذا الخضوع المطلق للفتنة الجسدية لا يكاد يستند إلى شئ من صحة الإنسان . وأن قائداً عسكرياً ورومانياً مجرباً ، قدمه لنا شيكسبير من قبل فى مسرحية يوليوس قيصر خطيباً مفوهاً وسياسياً مداوراً . لن يصل إلى هذا الحد من التهاك على اللذة . وإلى هذه الدرجة من الغفلة .

ولكن شيكسبير قد اعتمد على بلوتارك . وتلك كانت وجهة نظر المؤرخ القديم . وكانت كذلك وجهة نظر شيكسبير التى ظل محافظاً عليها إلى نهاية المسرحية : فهى إذن وجهة نظر متكاملة . وإن لم تكن مقنعة .

وقد كان شوق يعرف سيرة كليوباترا فى تاريخ بلوتارك . وصورتها فى أدب شيكسبير . ولعله ما كتب مسرحيته . أو اختار هذا الموضوع إلا دفاعاً عنها . إذ أن المؤخرة الملحقة بالطبعة الشائعة لمسرح شوق ، وهى مؤخرة غير ممضاة . مما يدل على أن لشوق بدأ فى كتابتها . تقول :

« ظهرت حبة النيل العجوز - كما نعتوها فى هذا التاريخ - وعمدته بلونارخوس ، وفى معظم الروايات التى استوحته واستقت من معينه فى مظهر امرأة خطالة منتهمة فى عفتها من حيث هى امرأة ، ومنتهمة فى جلالها واخلاصها لبلادها من حيث هى ملكة ..

« أليس المؤلف المصرى إزاء هذا الاضطهاد الصارخ لهذه الملكة المصرية ، بحكم القرون الثلاثة التى قضاها أجدادها العظماء على ضفاف النيل . مستقلين عن كل نفوذ أجنبى . أبرياء إلا من العمل المتصل لمجد مصر ورفاهيتها . مستحيلة دماؤهم قطرة قطرة إلى دماء مصرية خالصة على توالى الأيام ؟ أليس المؤلف المصرى

في حل - ما دام البحث العلمي يكشف بين الحين والحين في هذا التاريخ المتهم من حلقات ضائعة أو أوهام أنزلت منزل الحقائق - ومن إنصاف هذه المصرية المضطهدة .. ولو إلى الحد الذي يتفق مع هيكل هذا التاريخ المجرد ، ولا يحرمها على الأقل من سمو الغاية ونبالة القصد » .

كان شوقى إذن يعد كليوباترا ملكة مصرية بحكم وجود أجدادها في مصر وحكمهم أرضها ، وهو - بلا شك - يدافع في هذا الحديث عن مصريته هو ، ومصرية الأسرة المالكة التي كان يعيش في ظلها ، وهو يرى من واجبه أن يدافع عن هذه الملكة المصرية ضد تجريح بلوتارك وشيكسبير معاً .

وقد بدأ شوقى مسرحيته من أواخر الفصل الثالث في مسرحية شيكسبير وأغفل ذكر بومبي وأوكتافيا ، فحرم بذلك مسرحيته من مهاد تاريخي وعاطفي بتألق عند شيكسبير . ثم حافظ بعد ذلك على معظم الحوادث مع خلاف قليل في تفسيرها لتنسجم مع وجهة نظره .

وعند شوقى أن كليوباترا لم ترسل بنغيها الكاذب إلى أنطونيوس ، بل أرسل به الطبيب أولمبوس « أولمبوس النذل الخئون كما يدعى في مسرحية شوقى » والطبيب أولمبوس لا مصلحة له في هذا الخبر الكاذب ، كما أن كليوباترا عند شوقى لم تحاول أن تستميل أوكتافوس كما فعلت عند شيكسبير رواية عن بلوتارك .

ويريد شوقى من دفاعه عن كليوباترا أن يقول انها كانت امرأة مشغولة بالسياسة مع قليل من الحب . وكانت تلعب لعبة التوازن بين خصمين قويين مع ميل عاطفي لأحد هذين الخصمين . وكانت رغبها الأولى هي الاحتفاظ بسيادة مصر إزاء سلطان روما العارم .

كانت مسرحية شوقى إذن دفاعاً عن الغانية الاسكندرانية اليونانية الأصل ، وقد لجأ شوقى إلى المونولوج لكي يقدم نفسيات أبطاله حين تسعفه الأحداث بما يؤيد ما قصد إليه من اندفاع عن كليوباترا ، إذ نراها توضح وجهة نظرها في المشاهد الأولى من المسرحية قائلة :

أيها السادة اسمعوا خبر البحر
واقحامى العباب والبحر يطفى
بين أنطونيو وأكتاف يوم
كنت فى مركبى وبين جنودى
قلت روما تصدعت فترى شط
بطلاها تقاسما الفلك والجيد
وإذا فرق الرعاة اختلاف
فتأملت حالتي ملياً
وبينت أن روما إذا زا
فنسيت الهوى ونصرة أنطونيو
علم الله قد خذلت حبيبى
والذى ضيع العروش وضحي
موقف يعجب العلاء . كنت فيه
ب وأمر القتال فيها وأمرى
والجوارى به على الدم تجرى
عبرى يسير فى كل عصر
أزن الحرب والأمور بفكرى
رأى من القوم فى عداوة شطر
ش وشنا الوغى ببحر وبر
علموا هارب الذئاب التجرى
وتدبرت أمر صحوى وسكرى
لت عن البحر لم يعد فيه غبرى
س حتى غدرته شر غدر
وأبا صينى وعوى وذخرى
فى سبيل ألف قطر وقطر
بنت مصر . وكنت ملكة مصر

ولعلنا نستطيع أن نلمس التناقض الواضح فى هذا المونولوج . والتناقض هنا لا
ينبع من اضطراب فكر كليوباترا ، بقدر ما ينبع من اضطراب صورتها عند شوق .
ففى أحد الأبيات ترى كليوباترا أنطونيو جزءاً من روما يجب أن يتصدع ، ثم ما تلبث
أن تتحدث عنه كحبيب وذخر .

أما من الناحية العملية . فإنا نظن أن موقف كليوباترا كان حفظاً لاستقلال
مصر ، فلو ثبتت بأسطولها فقد يتغير وجه المعركة . ويتصور أنطونيو . وفى ذلك
استقلالها عن روما . أما انتصار أوكتافيوس فقد كان معناه ضياع استقلال مصر .
ذلك هو اضطراب صورة كليوباترا ، بتأثير رغبة شوق فى الدفاع عنها . أما
أنطونيو عند شوق فهو نفسه أنطونيو عند شيكسبير ، رجل أسير للفتنة الجسدية
سهل الانخداع أمام معشوقته ، مما هو جدير بأن يفقدنا التعاطف معه . وذلك عند
الشاعرين لانجليزى والعربى . ولكن شوق حين تغافل قليلاً عن الفتنة الجسدية

لكليوباترا لينسب إليها طموحاً سياسياً ، أضعف بالتالي من شخصية أنطونيو بحيث كاد أن يسقطه في هوة الحياة لروما ، فلم يصبح مجرد عاشق مغلوب على أمره . بل هو يسمع سب روما فلا يتحرك . وكأنه يوافق كليوباترا على طموحها . وقد كان المبرر الوحيد لفعله أنطونيو عند شيكسبير هو تهالك كليوباترا واغواؤها . أما إذا ضعف هذا العنصر فلن نجد في أنطونيو ظلاً لبطل مأساوى ، بل سنجد رجلاً شديد الغفلة سهل الخداع ، والمغفلون والمخدوعون لا يصلحون - كما قال شو - محوراً لأعمال تراجيدية .. ولكنهم يصلحون للكوميديا .

- ج -

كانت مجنون ليلي هي العمل المسرحي التالي لمصرع كليوباتره ، وفي هذا العمل نجد شوق أكثر نضجاً ودراية ، وهو في الوقت ذاته أكثر استقلالاً وحرية . بحيث لم يجد نفسه أسيراً لشيكسبير ، وإن كان قد وقع في أسر كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني .

ونحن نجد الخطوط الأولى لقصة المجنون في الجزء الثاني من كتاب الأغاني وتتلخص هذه الخطوط في أن قيس بن الملوح كان يحب ليلي بنت المهدي ، وهما ناشتان يريان غم أهلها عند جبل يقال له التوباد ، ولم يزالا عاشقين حتى كبرا :

تعلقت ليلي ، وهي ذات ذؤابة ولم يد للأتراب من لديها حجم
صغيرين نرعى البهم يا ليت أننا إلى اليوم لم تكبر ، ولم تكبر البهم

ولما شهر أمر المجنون وليلي ، وتناشد الناس شعره فيها خطبها وبذل لها خمسين ناقة حمراء ، وخطبها ورد بن محمد العقلي ، وبذل لها عشرة من الإبل ومعها راعيها ، فقال أهلها : « نحن نخيرون بينكما ، فن اختارت تزوجته » ودخلوا إليها ، فقالوا : « والله لئن لم نتخارى ورداً لثلثن بك » فاختارت ورداً ، وتزوجته على كره منها .

فجن جنون قيس ، وانطلق بهم في الصحراء ، لا يلبس ثوباً إلا خرقه ، ويهذي

ويخطط في الأرض ، ويلعب بالتراب والحجارة ، ولا يجيب أحداً سألته عن شيء ، فإذا أحبوا أن يتكلم أو يثوب ذكروا له ليلي .

وكان في ذلك الوقت يلم بمنازل ليلي ، فشكاه قومها إلى السلطان ، فأهمل دمه فتوحش في القفار ، وجرت له أخبار نجدها في كتاب الأغاني حتى مات فريداً في أحد وديان الصحراء ، ووجده أهله فاحتملوه وكفنوه ودفنوه .

وتوفي مجنون ليلي - إن كان قد عاش - في حوالى سنة ٧٠ هـ .

شك أبو الفرج الأصفهاني نفسه في صحة وقائع حياة مجنون ليلي ، فضلاً عن شكه في الأخبار المتناثرة التي تنسب إليه من اغماء ووله وتشرد في الغياي ، فأخبرنا نقلاً عن الأصمعي أكثر الرواة العرب شهرة وتبصراً قوله : رجلان ما عرفا في الدنيا قط بالاسم : مجنون بنى عامر وابن القرية . وقال ابن الكلبي النسابة العري « حدث أن شعر المجنون وحديثه وضعه فتى من بنى أمية كان يهوى ابنة عم له ، وكان يكره أن يظهر ما بينه وبينها ، فوضع حديث المجنون ، قال الأشعار التي يروها الناس للمجنون وغيره » .

ويظهر أن لقب المجنون كان لقباً يحظى به كل عاشق متيم ، وأن مجموعة كبيرة من الأشعار والحكايات قد تراكمت عن هؤلاء المجانين ، فشخصت العقلية العربية رمزاً لهذه الشخصية ، وأطلقت عليه مجنون بنى عامر ، وأطلقت على حبيبته اسم « ليلي » .

وليس من هنا أن نراجع سند القصة الأصلية ومدى صحتها ، ولكن يكفينا الإشارة إلى أنها ليست قصة تاريخية ، مثل قصة أنطونيوكليوباتره ، وأن الشك يتناولها جملة في وجود قيس بن الملوح وليلاه ذاتها ، وتفصيلاً في وقائع حياتها .

هذا الشك كان جديراً بأن ينتفع به المؤلف إذ يتيح له حرية أكبر في بناء مسرحيته ، وفي تصوير شخصياته ، وقد بنيت القصة أساساً في كتاب الأغاني على أن العرب لم يكونوا يرضون بتزويج بناتهم بمن شبب بهن من الشعراء ، وعلى إصابة المجنون بعوارض المرض والمجنون . وقد كان شوقي يستطيع أن يرفض كلا المحورين ،

دون أن يفئات على التاريخ . فالدراسة الاجتماعية لواقع الجزيرة العربية والحجاز في العصر الأموي تنبئنا أن كثيراً من الناس كانوا يتزوجون من نساء قد تغزلوا فيهن إن شعراً وإن حديثاً مرسلاً . وحتى إن صح هذا لا يصح في منطق الدراما ليكون سبباً في تعاسة البطل ، فهو ليس قدراً لازماً ، ولكنه نوع من التقليد الاجتماعي الواهن ، يستطيع العاشق أن يتغلب عليه ، ولو كان قدراً لازماً ما خير أهل ليلي ابنتهم في أمر الزواج .

فلذا انتقلنا إلى مأساة ليلي ذاتها وجدنا شوق قد رفض رواية الأغاني أنها اختارت الزواج من ورد مضطرة ، وجعلها تتزوج وردا راغبة مقارنة بين قيس وبينه أو بين الزواج من قيس والزواج منه . فإن مسرحية شوق تكن ذروتها في هذا الموقف الذي أتى فيه ابن عوف خاطباً ليلي باسم قيس ، ووقفت ليلي موقف الاختيار : هل توافق على الزواج من قيس فتسعد ، أم ترفض خاضعة لنداء العرف المزعوم ، وتجلب على نفسها الشقاء الدائم والتعاسة المقيمة . وفي هذا الموقف تكشف ليلي عن وجهة نظرها بأوضح بيان تستطيعه ، ولكن هل نستطيع نحن أن نقتنع بهذا البيان ؟ فهل نستطيع بعد ذلك أن نرى ليلي وشقاتها . وهي قد اختارته بنفسها حين وضعت موضع الاختيار الحر ؟ .

ليلي :

أتقرن قيساً بنا يا أمير

ابن عوف : ولم لا ، وقد جئت من أجله

ومن أنا حتى أضم القلوب وأجمع شكلاً إلى شكله

لقد جمع الحب روحكما ومازال يجمع في حبله

ليلي :

أجل ، يا أمير عرفت الهوى فهلا عطفت على أهله

ابن عوف : « يلتفت إلى المهدى »

أبا العامرية ، قلب الفتاة يقول وينطق عن نبه

فاصغ له ، وترفق به ولا يسع ظلمك في قتله
المهدى :

أأظلم ليلي ، معاذ الحنان متى جاز شيخ على طفله
هو الحكم ، يا ليل ، ما تحكين خذى في الخطاب . وفي فصله
ليلي : أقيساً تريد ؟
ابن عوف : نعم .

ليلي :
ولكن أترضى حجابي يزال ونعشى أتي فيفض الجبين
وينظر في الأرض من ذله يداري لأجل فضول الشيوخ
ونعشى أقيس ومن جهله ! يمينا لقيت الأمرين من
وفي حزن نجد وفي سهله فضحت به في شعاب الحجاز
وألقي الأمان على رحله فخذ قيس يا سيدي في حماك
ولو كان مروان من رسله ولا يفكر ساعة بالزواج
ابن عوف :

إذن لن تقبل قيساً ولن ترضى به بعلا
إذن أخفق مسعاى وخاب القصد يا ليلي
ليلي :

على أنك مشكور ولن أنسى لك الفضلا
وأوصيك بقيس الخير لا زلت له أهلا
لقد يعمُوزُه حام فكنه أيها المولى
« تلتفت إلى أيها »

أي ، كان ورد هاهنا منذ ساعة ففيم أتي ما يتخى ؟
المهدى :

ابن عوف : ومن ورد يا ليلي ؟ فتى تعرفينه

ليلي : فتي من ثقيف . خالص القلب طيب

أني خاطبا بعد افتتاحي بغيره
وعاري . أهذا يا ابن عوف يجيب

من هذا المشهد الكاشف ، وهو أهم مشاهد المسرحية دراميا يتضح لنا أن ليلي هي التي اختارت بلرادتها أن تترك قيسا وتتزوج سواه ، ولعل هذا هو ما يجعلنا قليل التعاطف مع شخصية ليلي ، بعد أن جعلنا قيس بكثرة اغنامه نشته في وجوده الدرامي بعد أن اشتبهنا في وجوده التاريخي .

ولكن « مجنون ليلي » مع ذلك هي نفحة من أزكى نفحات الشعر العربي ، فهي حافلة إلى حد واضح بأجمل الشعر الغنائي وأعذبه ، كما أن فيها مشاهد مسرحية بالغة الأصالة والنضوج كمشهد مستقلة ، مثل مشهد « قرية الجن » ، والفصل الخامس والأخير من المسرحية ، كما أن شعر هذا الفصل بوجه عام ضرب من أروع الشعر .

- ٥ -

لم يحظ من مسرح شوقي بالشهرة الواسعة إلا هاتان المسرحيتان اللتان أسلفنا ذكرهما . ومرجع ذلك هو جمالها الشعري الفائق في بعض المقاطع والمشاهد ، فقد كان في ذلك الحين قد بلغ قمة مقدرته على الصياغة ، وتمكنه من التعبير . ذلك فضلاً عن ميزات أخرى خصت كل واحدة من هاتين المسرحيتين في ذاتها . أما مصرع كليوباترة فهي تنكيء على شخصية كليوباترة ، وهي سيرة ماثلة في أذهان المصريين ، تحتاج من يدافع عنها لكي يضمها إلى ذخيرة ملوكه عن ثقة واقتناع . ولعل شوقي لم يوفق فيما قصد إليه ، ولكنه استطاع - على أي حال - أن يخلق جوا من عقب الماضي وسحره .

أما مجنون ليلي ، فهي توافق الصورة العاطفية للعشق في الوجدان العربي حتى ذلك الوقت ، فالعشق بلاء من الله يبتلى به بعض عباده ، وما يزال بهم العشق حتى

يصيهم بالموت أو الجنون . والعاشق لا يملك للعشق مصالوة ولا دفءاً ، بل قصارى ما يستطيعه أن يستسلم له :

بلائي بليلي ، وابتلائي بحبها فهلا بشيء غير ليلي ابتلائيا؟

ولاشك أن صورة العشق قد تغيرت كثيراً عن زمان شوقي . بل لعل شوقي في أواخر ثلاثينات هذا القرن قد أدرك هذه الصورة وهي تختصر بعد أن عاشت مئات السنين ، مرفقة على قرون التراث العربي الإسلامي كله . ومن هنا نفتقد مجنون ليلي القدرة المستمرة على الإقناع والإيحاء . فليس ما فصل بين العاشقين هو الخلاف بين أسرتيهما كما هو الحال في « روميو وجوليت » أو حتى عقم الزوجة كما في قصة قيس لبنى أو غير هذين من سطوات القدر والتقاليد .

وبعد هاتين المسرحيتين ، تأتى مسرحية « قبيز » ويعود فيها شوقي إلى فترة زمنية أبعد قليلاً من فترة مصرع كليوباترة ، وهي فترة حكم الأسرة السادسة والعشرين من أسر الفراعنة ، وكانت عاصمة مصر آنئذ هي منفيس ، أما مقر الملك فقد كان صا الحجر . . .

كان يحكم مصر ملك ضعيف هو « أبرياس » ، فلما سنحت الفرصة لقائده أمازيس خانه وغلبه على العرش مستعيناً بالجالية الإغريقية التي كانت تتوطن في « نقراس » في شمال الدلتا . .

في ذلك الوقت كان نفوذ الفرس يقوى في العالم القديم ، وكان ملكهم قبيز يطمح إلى غزو مصر لكي يتطلق منها إلى قرطاجنة . وبعث قبيز - وهذه رواية تاريخية ضعيفة استند إليها شوقي - إلى أمازيس بخطب ابنته « نفريت » ولكن نفريت أبت أن تمضى إلى بلاط قبيز ، فتطوعت « نيتاس » ابنة الملك المخلوع لكي تتحلل شخصية نفريت ، وتقدى وطنها باسترضاء قبيز .

ولكن قائداً يونانياً في جيش مصر يدعى « فانيس » خان مصر وخان مولاه ، وقصد قبيز لينهى إليه الخدعة ، فغضب وثار ، وصمم على غزو مصر وإدلالها . .

وغزا قبيز مصر ، وقتل معبودها العجل أيس ، ثم مات في سورة من سورات الجنون الذى كان يعاوده .

والرواية التاريخية التى يعتمد عليها شوقى لتوضيح سبب غزو قبيز لمصر رواية ضعيفة ، فهو لم يغز مصر لأنه خدع في زوجته أو في شخصية زوجته . ولو أرسلوا إليه نفريت زوجة بدلا من نيتاس لما كان ذلك بمناعه من غزو مصر . وليس الأمر كله إلا دولة قوية ناشئة تحاول أن تغزو دولة هرمة منهالكة . ولكننا لا نستطيع أن نحاسب المؤلف المسرحى على التاريخ حسبنا للمؤرخ . فللمؤلف أن يلتقط من أحداث التاريخ ما يستويه ، وأن يعيد تشكيل هذه الأحداث ، بحيث يخلع عليها حميا الحياة ودمها . وذلك دون أن يسيء إلى صورة العصر الإجمالية . وذلك ما وفق إليه شوقى . فقد رسم لنا من خلال حوار الشخصيات صورة للدولة الفرعونية المحتضرة التى تحمل بذور فنائها فى داخلها ، إذ تخلت عن تقاليدها العسكرية والإبداعية ولجأت إلى الجنود المرتزقة لحمايتها .

فى المنظر الثالث من الفصل الأول يدور هذا الحوار بين ثلاثة من المصريين فى بلاط فرعون :

أحامس :

تأمل القصر ، منا	وانظروا أرضاً وسما
انظر تر الإغريق فيه	ه هم لقيف العظما
انظر تخدمهم كلهم	يلقون المعجما

منا :

ماذا على فرعون إن	رعاهم وقَدَّما
أيس للضيف على	ضائفه أن يكرا ؟

أحامس :

وصاحب الدار إذن	يموت جوعاً وظما
وصاحب الدار إذن	لا يتعدى السما

خوفو :

ماذا أثار صاحب عين ، لم وفيم اختصا ؟

أحامس :

كن متصفاً إن رمت يا خوفو تكون الحكما
تأمل القصر خوفو أفيه من مصر شئ ؟
أليس فرعون مصر كأنه أجنبي ؟
فأين حفار مصر وفنه العبقري ؟
والجيش خوفو... الخ

لقد أصبحت مصر إذن مستعمرة إغريقية بما استجلب الفرعون أمازيس من الإغريق ، وقبل ذلك يعدثنا الوفد الفارسي عن رؤيته لمصر ، ورأيه في أبنائها ، فيقول « زفيروس » أحدهم :

رأيت وجوهاً عليها النعم وخلفاً يروح وخلقاً يرغد
وسوقاً تفص وسوقاً تقام ونظم به في الشعوب انفراد
وشعباً على خطة في الحياة سمواً وبعداً عن المنتقد
ولم أر مثل صناعاتهم من الفضل أو من خلال الرشاد
ولا مثل أخلاقهم مبلغاً بشيخ تنحى له أو سجد
إذا مر يافعهم في الطريق وعندئذ يستوقفه أحدهم (الفرس) قائلاً :

ولكن زفيروس كيف الجنود .. وكيف الحديد وكيف الزرد ؟
وهل كنت تلقاهم في الطريق وتنظر أظفارهم واللبد ؟

زفيروس :

أخني ما رأيت بمصر الجنود ولم يأخذ العين منهم أحد
سوى فتية من جنود القصور .. وضباطها في الثياب الجدد
يروحون في الخوذ اللامعا .. ت ويغدون في الذهب المتقد

الفارسي :

إذن هو ملك بلا حائط رقيق الأواصي ضعيف العمدة
خلا الوكر من صرخات العقاب ونامت عن الغاب عين الأسد
أولئك لا في حماة الديار .. ولا في العديد ولا في العدد
طواويس في عرصات القصور تروق تهاويلها من سهد

لقد بسط لنا شوق المهاد التاريخي لانيار الدولة المصرية القديمة ، ثم قدم لنا
بعد ذلك قصة الأميرة المضحية بنفسها ، والحديعة المصرية لقمييز ، وزواج قبيز
بنتيناس بدلاً من نفريت .

ويكتشف قبيز الحديعة في الفصل الثاني بعد أن تكون عواطفه قد مالت إلى
زوجته ، فيجن جنونه ، ولكنه لا يوجه غيظه إلى من خدعته ، بل إلى مصر .
وقد كان منطق النفس أن يوجه رجل مريض بالصرع ، وطاغية من أبشع الطغاة
في التاريخ ، سيف انتقامه إلى المرأة التي اشتركت في خديعته ، والتي استطاعت أن
تسلل إلى قلبه ، ولكن قبيز لا يفعل ذلك ، بل ويصحبها في غزوه لمصر . بعد
مناقشة حادة بينها وبينه ، تكيل له فيها بكيه وهو مقلم الأظافر كليل الناب .
الفصل الثالث لا يقول لنا إلا أن قبيز قد احتل مصر وأذل أهلها وقتل العجل
أييس ثم انتحر ، مع توضيح لمصائر بعض الشخصيات الثانوية .

ولنسأل الآن أنفسنا ، هل كانت تضحية نيتناس ذات جدوى لوطنها ؟ ألم يكن
مصرعها في بلاط قبيز جديراً بأن يجعل لتضحيتها معنى ودلالة وثمناً ، بدلاً من أن
تنجو من مصرها ، ويلقى قبيز هذا الانتقام الساذج من العجل أييس ؟

شغل شوق منذ مطالع شبابه بقصة « على بك الكبير » ذلك المملوك الذى حاول الاستقلال بمصر عن الدولة العثمانية ، وكان هو « التجربة » الأولى لمحمد على مؤسس الأسرة المالكة المصرية الأخيرة ، فحاول كتابتها وهو فى فرنسا ، ثم طوى أوراقه ، حتى يعيد كتابة هذه المسرحية فى أخريات حياته .

ولا تحفظ لنا الذاكرة الأدبية صورة من مسرحية « على بك الكبير » الأولى حتى نستطيع أن نقارن بينها وبين الصورة التى بين أيدينا ، لنلمس ألوان التغير فى موقف شوق أو ألوان النصيح فى تعبيره وصياغته .

وتتميز مسرحية « على بك الكبير » عن مسرحيات شوق السالفة ، بل واللاحقة ، بأن موضوعها موضوع تاريخى محقق ، وذلك لقرب عصرها من عصر المؤلف وزمنه ، بل إن معظم شخصياتها شخصيات محددة الأبعاد تاريخياً ونفسياً بفضل ما نرى إلينا من أحداث حياتها وقائع سلوكها . فليست شخصيات على بك الكبير أو تابعه وخصمه محمد بك أبو الذهب أو متبناه ، وخائنه مراد بك بشخصيات غامضة أو باهتة الأثر فى تاريخ مصر ، حتى يستطيع المؤلف المسرحى أن يتجاوز حدود وجودها التاريخية إلى حدود أخرى .

تولى على بك الكبير مشيخة البلد أو إمارة الماليك فى عام ١٧٦٣ م ، فكان بذلك صاحب الطول والحول فى الحياة المصرية فى ظل نظام الحكم العثمانى ، الذى كان يقصر سلطان الولاة الأتراك على بعث الضرائب إلى الباب العالى بينما يدع السلطة الفعلية لشيخ البلد وبكوات الماليك .

ولم يصل على بك إلى السلطة إلا بعد تاريخ طويل من المؤامرة والدسيسة ، فلما استتب له الأمر اختار ثمانية عشر من خاصة مماليكه ، وراقاهم إلى رتبة البكوية ، وصنى بقية الماليك ، ثم طمع إلى الاستقلال عن تركيا ، فانتز فرصة خلاف بينه

وبين اسطنبول وأعلن استقلال مصر في عام ١٧٦٩ م ، ومنع الجزية وضرب النقود باسمه ، وعقد في عام ١٧٧٨ معاهدة مع إنجلترا ثم معاهدة مع البندقية ، ثم حلفاً هجومياً دفاعياً مع روسيا ، وهي الخصم الأول لتركيا في ذلك الوقت .

وفتح على بك الكبير الحجاز لتأمين تجارته مع الهند ، ثم وجه جيشاً إلى الشام بقيادة مملوكه محمد أبو الذهب ، وحين عاد الجيش من الشام كان أبو الذهب قد اتفق مع الدولة العثمانية على الغدر بسيدته ، فأحس على بك ذلك ، فخرج لاجئاً إلى الشام عند صديقه الشيخ ظاهر العمر حاكم عكا . وهناك اتصل بالبحرية الروسية ، فأعانه على استرداد بلاد الشام كلها . وزحف مرة ثانية إلى مصر ، وهزم جيش « أبو الذهب » في الصالحية ، ولكن مماليكه خانوه ، فوقع جريحاً في أسر « أبو الذهب » ، ومات بعد سبعة أيام .

هذا هو التاريخ لم يخرج عنه شوقي في مسرحيته إلا في حادثة الاستعانة بالروس لإعادة غزو مصر . وتلك واقعة في منتهى الأهمية . فإن استعانة على بك بالروس كانت دليلاً على واقعية سياسية لا نظير لها . فقد كان الروس في ذلك الوقت هم الأعداء الألداء للدولة العثمانية . كما كانوا هم ممثلي المسيحية تجاه العثمانية ممثلي الإسلام . ولست أشك في أن استعانة على بك بالروس كانت من الأوراق الراجحة التي استعملها أعداؤه ضده ، كما استعمل الإنجليز منشور السلطان في تكفير عراي بعد ذلك بحوالى مائة عام .

أما شوقي ، فقد حكى لنا في مسرحيته أن الروس عرضوا المعونة على على بك ، فرفضها لأنه لا يستطيع أن يستعين بأعداء الإسلام .

القائد الروسي :

التحيات للأمير

على بك :

وأهلاً
بسيدي
الريمان

اذن ، خذ مجلساً يجني تفضل

القائد :

نحن جاران يا أمير ، ولكن نحن في منزلين مختلفان

أنت كالثيث رابضاً في الصحارى وأنا الخوت في العباب مكاني

على بك :

غير أني مقيد بخطوب حبست همتي وردت عناني

القائد :

لا تضق يا أمير ، ذلك أسطولي جلال البحار نور المواني

سفن القيصر العظيم قصور لك إن شئت زيت ومغاني

على بك :

أشكر القائد النبيل وإن لم يخف ما في خطابه من معان

ليست النجدة البوارج كالأعلا م تطوى اللجاج كالطوفان

ليست النجدة الحديد ولا النا ر بأيدي المشاة والفرسان

القائد :

والملك مولاى ملك الضفتين

على بك :

أجل ، الملك ، يا قائد الأسطول آمالي

القائد :

اذن فتلك سفين القيصر اضطجعت على فراسخ من عكا وأميال

فاركب أميرى فيها ، واث مصر غداً في الدارعين ، وفي الفولاذ والمال

لعلنا ندخل الوادى معاً وعسى على لواتك يغزو الترك أبطالي

على بك :

نخفى ، ففتح مصرأ ثم ندخلها أمنية الدهر تأتى لى وتسمى لى

غداً أحل بأعدائى العقاب على ما استمروا أمس من قهرى واذلالى

.. لنفسه ..

رباه ، ماذا يقول المسلمون غداً إن خنت قومي وأعمامى وأخوالى؟
يقال فى مشرق الدنيا ومغربها فعلت فعلة نذل وابن أئذال
على بك : « للقائد » :

أجل سموت للملك النيل أطلعه بهنى وبإقدامى وأفعالى
لا أسعين على قومي الغرب ولا أرمى الذلاب على غابى وأشبالى
القائد :

مولائى ، تلك معان تحتها كرم ليست لمن طلب الدنيا بأشغال
على بك :

بعداً وسحقاً لعلياء الأمور إذا لم ألتبسها بخلق فاضل عال
إن فى هذا المشهد فضلاً عن مجافاته للتاريخ خروجاً عن إطار شخصية على بك
الكبير النفسية والواقعية ، فهو سياسى مكيا فى حتى أنه (عند شوق) لا ينسى وهو
فى سكرات الموت أن يمرض مراداً على « أبى الذهب » رغم أن كلا منها عدوه .
ولعله يتمنى عندئذ أن يقتل كل منها الآخر شر قتلة ، بل إنه يقول ، وهو فى
سكرات الموت لأبى الذهب :

ومالى ألومك والسم فى
أخذت الحيانة والغدر منى

هو إذن شخصية لا تثبها المثل العليا عن اقتراف الشر إن كان وراءه مطمع
ومغرم . ولعل هذا التناقض فى شخصية على بك الكبير هو ما سلب الشخصية
واقعيها عند شوق . فشوق لورائته التركية لا يستطيع أن يجعل عليا الكبير خصماً
سافراً لتركياً ، ولكنه لولائه المصرى يريد أن يعطيه حقه من الكرامة ، ولذلك تظل
الشخصية متأرجحة بين الإقناع والمحال . وثمة محور آخر أضافه شوق إلى المسرحية ،
وهو المحور العاطفى ، فهو يتدع فى المسرحية شخصية « آمال » الجارية المشتراة التى
يتزوجها على بك ، بينما يفتن بها مراد ثم ما يلبث أن ينكشف أنها شقيقته . باعها

نفس الأب النحاس في زمنين متباعدين . ولكنها حين يلتقيان لقاءهما الأول يمن
الدم إلى الدم ..

ولا بأس بإضافة هذا المحور لولا قلة فاعليته في المسرحية ، وكأنه مسرحية
أخرى ، ولو أعاد شوقي قراءة الجبرتي لوجد محوراً عاطفياً يغنيه عن ابتداع هذا
المحور . فالجبرتي يحدثنا أنه كانت عند علي بك جارية شركسية بارعة الجمال ، أحبا
مراد مملوكه حباً شديداً ، فلما أراد أبو الذهب خيانة سيده ، وتحدث إلى مراد في
ذلك ، شرط عليه - نظير موافقته على خيانه - أن يزوجه هذه الجارية . فلما قضى
على بك أخذ مراد الجارية الشركسية ، وهى التى عرفت فيما بعد باسم نفيسة
المراية ، وكانت أعظم نساء عصرها .

و «آمال» تدخل المسرحية من صفحاتها الأولى ، وتختتمها بأبياتها في رثاء على
بك الكبير ، فكان قولها هو حكم التاريخ في هذه الشخصية الكبيرة :

عفا الله عنه ، كان شيخاً مصلياً محب اليتامى راغباً في الثواب
لقد طلب الدنيا بمصر فناها فولى إلى الأخرى وجوه المطالب

وذلك مما يجعلنا نهم بها ، ونتبع قولها وهى ما زالت في المشهد الأول مجرد أمة
من الرقيق في يد النحاس ، والنحاس هنا هو أبوها الذى يبيعها لضيق ذات اليد ،
مثلاً باع أخاها من سنوات مضت . والرقيق معروضات في قصر على الكبير ، حيث
يدخل مراد فيرى آمال ، ويحاول شراءها فتأبى رغم أنها أحبه حباً جارفاً حين رآته ،
ولعل تفسير ذلك عند شوقي هو «حنين الدم» إذ تحس إحساساً باطنياً أنه أخوها ،
ولعل هذا هو ما يبرر - بعض التبرير - هذا المونولوج الذى أتى قبل أوانه كثيراً ،
والذى نتحدث فيه آمال عن حبها لمراد بعد لقائهما الأول مباشرة :

ما بال قلبى بمراد مذ تلاقينا اشتغل
لعلنى أحبته لا ، لا ، لئالى والرجل
عساي قد همت به ذاك لعمري الخبل

عبياله في فكرتي في كل ساعة مثل
مالى أحسن لاعجا بين الجوائح اشتعل
إن فتح الباب يرى أول إنسان دخل
أو جرى بالزاد وجد ته بجانبى أكل
وإن شربت حضر الماء فعل ونهل
قد أخذت صورته على مشاعري السبل
وحيثما سرت أطاف بى وإن حلت حل

ولكن آمال رغم حبها لمрад تأبى أن تباع له لأنه يطلبها رقيقاً مشترأة ، فإذا طلبها على بك للزواج رضية وسعدت رغم حبها لمрад . لأنها تطلب الكرامة لا الحب . ولا يلبث وفاؤها لملئ الكبير أن يتضح في غيبته إذ ترد عنها ذئاب المالك ومنهم مراد ، حتى تدرك بعد حين أنه أخوها .

لعلنا نلاحظ أنه - رغم ما بذل شوقى من الجهد في بث شخصية آمال في مسرحيته - إلا أنها تظل غريبة عنها . وتظل حكاية زواجها من على الكبير مقحمة متعجلة ، وتظل حكاية علاقتها بمراد لوناً من السذاجة القصصية .

- و -

وإذا كانت مسرحية « عنترة » آخر مسرحيات شوقى زمناً . فهي أيضاً آخرها قدراً حتى أن كثيرين من مؤرخى شوقى لا يكادون يذكرونها . وقصة عنتر وعبله من قصص الحب العربية التقليدية ، التي ألهمت الفنان الشعبي في سيرة عنتر آفاقاً واسعة من الخيال ، بحيث خرج بالشخصية من نطاقها التاريخى إلى نطاق أسطورى واسع . أما عنتر شوقى فقد التزم التاريخ ، وأنهى قصته بزواج عنتر من عبله بعد بضع مغامرات .

ومسرحية عنترة لشوقى مكتوبة على نمط لم يلزمه شوقى في مسرحياته السابقة .

وهو تقسيم الفعل المسرحي إلى مناظر ومشاهد ، ويعنى شوق بالمشهد هنا ما يعنيه المسرح الشكسبيرى . ويتكون الفصل الأول فيها مثلاً من اثنين وعشرين مشهداً .

وقد أضاف شوق فى هذا الفصل بعداً جديداً إلى شخصيه عتر ، فهو يحب عبلة . وعبلة تحبه . ولكنه لا يرضى بهذا الحب إذا كان مجرد اعجاب بشجاعته وغرام بفتوته وبأسه ، أو تقدير لانتصاره على الأقران ، بل هو يريد منها أن تحبه (لجمالها) إذ أن فى السواد جمالاً شأنه شأن البياض . ولا يسدل ستار الفصل الأول إلا بعد أن يظفر منها بهذا الاعتراف .

عنترة :

لو لم تسمى عبتى	بحملاقى المنكره
وليس بى أنا ولا	بسحتى المختقره
لقلت إذ دعوتنى	يا قمرى . يا سكره

عبلة :

هذا السواد يابن عمى	مثل صبغة السحر
كالمسك والكحل هما	فى مفرق وفى البصر
وما يضرك السواد ياب	من عمى . ما يضر
الكعبة الغراء من أحس	من ما فيها الحجر
البدو فى إجلاله	وفى وقساره الحضر

وتغضى بعد ذلك أحداث المسرحية لشهد عنترة وهو يواجه المكائد ليظفر بعبلة . ثم وهو يرد عن قومه أذى الفرس حتى يصبح زعيماً مهاباً ، وفى نهاية المسرحية يتزوج عنترة وعبلة .

وثمة شئ غريب فى مسرحية عنترة . فرغم أنها مسرحية عن شاعر عاشق إلا أننا لا نستطيع أن نجد منها مقاطع من شعر العاطفة مثلما نجد فى بحنون ليل فضلاً عن أننا

لا نستطيع أن نجد فيها تأملاً ذكياً أو خاطراً عميقاً مما تزدحم به مسرحيتا شوقي الأوليان مجنون ليلي ومصرع كليوباترة .

وتوشك مسرحية عنترة في كثير من مشاهداتها أن تكون كوميديا شعبية ، وبخاصة في مشاهد إبداء شجاعة عنترة بشكل مسرف ، ففي أحد المشاهد يختبئ عبدان قويان مأجوران لعنترة كي يقتلاه ، فإيهما عنترة (بعينين في قفاه) كما يقول شوقي ، فيصرخ فيهما :

حذار يا وغد ، حذار يا لكع

الليث لا يقتله الكلب ، فدع

قد وقعت من يده ، وقد وقع

فيقع القوس من يد العبد رعباً ، ثم يخر هو نفسه إلى الأرض ميتاً ! ويفر العبد الآخر ، ويقول عنترة في هدوء لحبيته :

قد كان لا بد أن أراه لليث عينان في قفاه

سرى . انظري . مات ورب الكعبة

زججرة الليث المحصور صعبه

ويتكى شوقي على بعض القضايا الكبيرة ، مثل قضية تحرير العرب ، فيجعل من علة منادية بهذه المعاني ، وتظل هذه المعاني رغم ذلك دخيلة على المسرحية .

- ز -

يتجه شوقي إلى الكوميديا الشعرية في مسرحية الست هدى ، وزمان الرواية يحدده شوقي بعام ١٨٩٠ بالقاهرة . والست هدى عجوز من ساكنات حي الحنفي تملك بيتاً وثلاثين فدانا في بنا ، وتجعل من الزواج لعبتها . ولولا المال ما جاء هؤلاء الأزواج أذلاء إلى بابها ، ولكنها تلوح لهم بمالها ، ثم ما تلبث أن تحرمهم منه ، فيصرفون عنها بالطلاق أو الموت

وحين تبدأ المسرحية تجد هدى مع زوجها التاسع . وهى تتحدث إلى جاريتها
محاولة تبرير تعدد زيجاتها .

وحديث الست هدى خفيف ظريف . وقد تخفف فيه شوق كثيراً من قيود اللغة
الشعرية ، وملأه بالألفاظ الدارجة ، وفيه خفة روح قاهرة رائعة ، كما أن فيه وصفاً
ذكياً لماحاً يمزج مختلفه من سكان القاهرة في القرن التاسع عشر وأوائل العشرين .
فثلاً هناك صورة الأديب الصحفي في ذلك العصر الذى كثرت فيه الصحف ،
وعرفت هذه المهنة التى لم تكن قد اكتسبت كرامتها بعد .

تقول الست هدى :

ولست أنسى زوجى الرابع لا نافعاً كان ولا شافعاً
قالوا : أديب لم يروا مثله ولقبوه الكاتب البارعا
قد زينوه لى ، فاخترت ما اخترت إلا عاطلاً ضائعاً
رائح أكثر الزمان على الصحف مغتدى
يكتب اليوم فى «السواء» وغدا فى «المؤيد»
ليله أو نهاره فارغ الجيب واليد
ويمعبنى عند المباهاة قوله بنيت فلاناً أو هدمت فلاناً
وقد يصبح المبنى أوضع منزلاً وقد يصبح المهدم أرفع شاناً
رحمة الله عليه كان لا يحقر مالا
كان إن أفلس لا يسألنى إلا ريسالا
وتقول الست هدى فى زوجها الموظف :

لم أنسه منذ مات يوماً ما كان أبهى ما كان أظرف
كان خفيفاً ، وكان حلواً ومن نسيم الريح ألطف
ما كنت أدري إذا تولى أجيبه أم قفاه أنظف
رحمة الله عليه كان جفاً كبيراً

كل يوم يدع اليه ت رئيساً أو وزيراً
ثم لا يرجع لي إلا كما كان صغيراً

وتظل الصور تتوالى من الفقيه والضابط والمقاول حتى تصل إلى زوجها الحال
وهو عبد المنعم المحامي العاطل . الذى يطعم هو الآخر في مال هدى .

وفى الفصل الثانى نجد المحامى وكتابه يتحايلان لابتزاز بعض أموال هدى
منذرعين بأن المحامى قد أحبط بالدائنين . ولكنها ترفض وتطلقه .

عصمتى منك فى يدى شهدت لي الوثائق
أمضى يا نذل لا تعد إنك اليوم طالق

وتتزوج هدى بعد ذلك بالسيد العجيزى من أعيان الريف ، ثم تموت . ويظن
لعجيزى نفسه وارثاً لكل هذا المال فيتصرف تصرف الوارث ، ثم ما يلبث أن يفاجأ
بأن هدى قد وقفت كل ثروتها للخير . وهكذا يخرج العجيزى « من المولد بلا
حمص » كما يقولون .

قصة كوميديا « الست هدى » إذن قصة ساذجة توشك أن تكون نكتة ، ورغم
ذلك فالمسرحية من أجمل أعمال شوقي . إذ أن فيها ألواناً من خفة الروح ، كما أن فيها
صورة شديدة الحيوية والتألق لمصر فى تلك الفترة ، ورسماً ذكياً لكثير من نماذج
الحياة الاجتماعية .

- ح -

لا يستطيع تقدير عظمة شوقي إلا فى إطار زمنه . وهنا تبرز القيمة الجليلة لهذه
الأعمال المسرحية فى محاولات رائدة ، لها فضلاً عن قيمتها الذاتية ما للريادة من
إجلال وتقدير .

وقد نبع مسرح شوقي فى تصوره الأساسى من المسرح الرومانسى الأوروبى ،
وبخاصة شيكسبير . فرغم أننا نعلم أنه تلقى العلم فى فرنسا ، وكان قارئاً للفرنسية ،

إلا أننا لا نجده يحافظ على قانون الوحدات الثلاث شأن الكلاسيكيين الفرنسيين ، بل هو يتنوع في الزمان والمكان والموضع . ويظل مفهوم المسرحية عنده أنها سلسلة من المشاهد تحدث في أزمنة وأمكنة متتالية .

كما أن شوقي قد اختار أشخاص مسرحياته من الملوك والأبطال ومن في مستواهم . وحافظ على هذه النسبة المشروعة عند الرومانسيين بين ثلاثة مستويات من أشخاص المسرحية : الأبطال أولاً ، وهم الملوك والقادة ، ثم الشخصيات الجانبية من القواد أو أنصاف الأبطال ، ثم الشخصيات الثانوية الذين يمكن أن يكونوا جنوداً أو من أوساط الناس .

ولعل هذه الرومانسية هي المسئولة عن غربة بعض الشخصيات عن الواقع بحيث تبدو غير مقنعة ، مثل قيس في مجنون ليلي . أو آمال في على بك الكبير . أو شخصية قبيز ذاتها في مسرحية قبيز . فكل من هذه الشخصيات يستبد بها هوى جامع أو فكرة ثابتة ، بحيث لا يستطيع تبرير تصرفاتها إلا من خلال هذا الهوى أو تلك الفكرة .

ولعل ذلك هو أحد ملامح المسرحية الرومانتيكية الهامة .

إن المسرح الرومانسي هو مسرح المطلقات ، الهوى المطلق أو الخير المطلق أو الشر المطلق أو البطولة المطلقة . وفي هذا المجال يتحرك إبداع شوقي المسرحي ، ويتحدد رسمه للشخصيات ، فالشخصيات عنده ذات سطح واحد شديد اللمعان ولكنها لا تكاد تعاني لونا من الصراع الداخلي . ولكن تظل لشوقي رغم ذلك قيمته الفريدة لأمرين : أولهما زيادته المطلقة لهذا الفن التعبيري ، وهو في أوج عمره بعد أن شبع مجداً وثناء . وحفظ لنفسه اسماً خالداً في ميدان الشعر الغنائي . . . وثانيها توفيقه في كثير من الأحيان لتطويع اللغة الفصحى للحوار المنظوم . فقد كانت أنصج المحاولات التي سبقتها وهي محاولة عثمان جلال في ترجمة مولير ، تلتزم بالعامية المصرية . ومن أوضح أدلة الحس اللغوي الملهم عند شوقي أنه يلتزم باللغة الجلييلة الفخمة

في مسرحياته ، رغم أنه - شأن الرومانتيكيين - كان شديد الافتتان بالتاريخ .
حريصاً على الاستمداد منه ، بل كانت لغته تتغير من موقف إلى موقف ، ومن فم
شخص من شخصه إلى شخص آخر . وكثيراً ما نشاهده يترسل في القول ويترخص
في حين يدور الحوار سهلاً هيناً في أمر سهل هين ، فإذا بلغ المشهد ذروته واحتاج إلى
الفخامة والجلالة صعد إليها شوق دون تكلف .

ويكفي للدلالة على ذلك أن نقرأ الصفحات الأولى من مسرحية مجنون ليلى ،
فهنا نرى مجلساً للسر في أوليات الليل ، تتجمع فيه ليلى وأترابها وبعض شباب
القبيلة يعرضون للأمور العامة بتظرف وخفة ، ويجري الحوار سهلاً ليناً متصيداً للنكتة
الذكية ، ولكن شوق يستطيع من خلاله أن يرسم البيئة الاجتماعية والسياسية في
كلمات قليلة ، ويستطيع أيضاً أن يتجاوزه حين يريد إلى أفق الجلالة والتكلف . وكأن
كل هذا الحديث يقود إلى مونولوج في آخر المشهد قبل انفضاض ليلة السر ، وهي
تذكر قيساً :

ليلى :

أنا أولى به وأحنى عليه لو يداوى برحمتي والتحنى
يعلم الله وحده ما لقيس من هوى في جوانحي مستكن
اننى في الهوى وقيس سواء دن قيس من الصبابة ذنى
أنا بين التنين كلناهما النا ر فلا تلحنى ، ولكن أعنى
بين حرصى على قداسة عرضى واحتفاظى بمن أحب وضى

لقد كان جديراً بالمسرح الشعري أن يزدهر بعد شوق . بعد أن راد شوق
الطريق ، ووضع فيه بعض المعالم والصوى . وإذا كان شوق قد قصر اهتمامه على
المسرح الرومانتيكى بأنجازاته ونقائضه ، فرسم بعض الشخصيات المتميزة ولم يستطع
ادراك سر المسرح الكلاسيكى ، من اهتمامه بالصراع الداخلى في نفس البطل ، ومن
اعتماده في المأساة على فكرة سقوط البطل إثر خطأ يقترفه غير عامد ، بل هو من قضاء
الأقدار عليه ، ولم يستطع ادراك السر الآخر للمسرح الكلاسيكى . وهو ترويج

لفضيلة التوسط في الأمور ، بحيث لا نغلو في الكره أو الهوى أو التحكم والعناد ،
فنجرب بذلك على أنفسنا عقاب الأقدار - إذا كان شوق قد فاته إدراك ذلك كله ،
حين فاته في أغلب الظن قراءة الإغريق مكثفياً بقراءة شكسبير ، فقد كنا نطمح أن
يتجه من خلفوا شوق مباشرة إلى أصول المسرح ، ويخطوا بأكثر مما أحاط شوق بفن
كتابة المسرحية ، ويبدعوا فناً أقرب إلى الأصول مما أبدع شوق . . .

ولكن الفترة التي تلت شوق كانت فترة ازدهار الشعر الغنائي العربي التي مثلها
أبو القاسم الشابي وعلى طه وإبراهيم ناجي وأبو شادي وغيرهم . فقد كانت
الكلاسيكية الجديدة التي أرساها البارودي وصعد شوق إلى قممها قد انقضت
بانقضاء عمر عاهلها . وكانت مدرسة الغنائية تنتظر موت العاهل لكي تصعد إلى
دائرة الضوء . ومن الحق أن هذه المدرسة الجديدة أبدعت تراثاً ضخماً من شعر
الوجدان . وردت إلى الشعر دانيته التي افتقدها قروناً طويلاً بحيث أصبح الشعر
عندها تعبيراً عن نفس صاحبه . بما يصطرع فيها من ألوان الحزن والبأس والبهجة
والتأمل . ولكن الشعر المسرحي يحتاج إلى شاعر يستطيع تجاوز ذاته في بعض
الأحيان . لكي يمثل ما سواها من الذوات فيتوهم أحاسيسها وانفعالاتها .
ويعبر عنها بمنطقها وأسلوبها في معاناة الحياة وتصورها .

وما ذلك شأن شعراء الغناء . . .

شاعرية العقاد

- ١ -

إذا كان الشاعر من نعرفه بشعره ، فالعقاد شاعر من شعراء العربية المتميزين . ذلك لأن الناقد يستطيع حين يقرأ شعر العقاد أن يميزه عن شعر سابقه ومعاصره ، وأن يدرك أن لهذا القلم المعبر رؤيته الخاصة ، ولغته المتميزة وموضوعاته الأثيرة . وتلك ثلاث خلال هن من أمارات الشاعرية . . .

ولن نستطيع أن ندرك مكانة العقاد الشعرية حق الإدراك إلا إذا نظرنا إليه في إطار زمنه . فقد صدر أول دواوين العقاد في عام ١٩١٦ ، وشوق في منفاه لم يتم ثقافته العربية بعد ، ولم يفرغ إلى المسرح بعد أن ضاق ذرعاً بمعارضات الأقدمين ونظم الحوادث الجارية ، وكان حافظ إبراهيم قد كف عن الشعر أو كاد ، أما إسمايل صبرى فقد كان يرسل المقطعات الرقيقة المشهية ، فإذا حاول أن يطيل أنفاسه هبطت به صناعته القليلة إلى دارج النظم .

كانت موجة الكلاسيكية الجديدة قد استوفت غاياتها منذ أن انطلق بها البارودى في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر ، فردت إلى الشعر فصاحت ، ونأت به عن ركافة عصر الممالك والعثمانيين ، كما أنقذت الشعر من القصد إلى المحسنات البيعية لذاتها إلى لون مشروع من الاحتفال باللغة وموسيقاها . ذلك كان هو الجانب الأدائى من موجة الكلاسيكية الجديدة . أما الجانب الانفعالى فهى لم تكد تضيف إليه كثيراً . فالشعر العربى منذ العصر الإسلامى يعانى من مرض بالغ الخطورة ، يظل هو أهم

ملاحظه الكلاسيكية ، ذلك المرض هو نقص إدراكه لوظيفة الشعر بالنسبة لشاعره وبالنسبة للمجتمع على حد سواء .

ولو استعرضنا أقوال النقاد العرب في الشعر ، ونصائحهم للشعراء لوجدناهم يرون الشعر أسلوباً معيناً من القول ، تنال به الأغراض وتقضي الحوائج وتفتح مغاليت القلوب ، فالشعر إذن وسيلة لغاية هي التكسب ، حتى ليوم تقادهم بعض شعرائهم لأن مجموعات شعرهم قد خلت من المدح والهجاء . وهم - النقاد - إلى ذلك قد اندفعوا في إثر الشاعر القديم القائل :

(ما أرانا نقول إلا معاراً أو معاداً من لفظنا مكروراً) فجعلوا هذا القول قاعدة بدلاً من أن يجعلوه نذيراً لائماً .

أما عن نظرة الشعراء أنفسهم إلى الشعر فيمكن أن نقرأ أخبار علاقة أبي تمام بالبحترى ، وكلاهما من أسير شعراء العرب ذكراً ، لندرك معالم تلك النظرة . قال البحتري^(١) : « كان أول أمرى في الشعر نباهتني فيه أنى صرت إلى أبي تمام ، وهو بحمص ، فرضت عليه شعري ، وكان الشعراء يعرضون عليه أشعارهم ، فأقبل على وترك سائر الناس ، فلما تفرقوا قال لي : أنت أشعر من أنشدني ، فكيف حالك ؟ فشكوت إليه خلة (فقرأ) فكتب إلى أهل معرة النعمان ، وشهد لي بالخذق في الشعر ، وشفع لي إليهم ، وقال امتدحهم ، فصرت إليهم بكتابي فأكرموني ، ووظفوا لي أربعة آلاف درهم ، فكان أول مال أصبته بالشعر » .

وقد يكون في إطلاق هذا القول بعض التعميم ، فما زلتا نرى شعراء ربثوا بأنفسهم عن هذه الهاوية ، كمدرسة الغزليين في صدر الإسلام ، وكأبي العلاء المعري في القرن الرابع ، وبينهم نفر قليل ، ولكن هذه النظرة إلى الشعراء كانت هي الأسلوب الشائع عند من وهبوا ملكة القريض ، رغم تنديد الجاحظ بها^(٢) رواية عن أبي عمرو بن العلاء .

(١) أخبار البحتري للصلو بتحقيق صالح الاشر ص ٥٦ وما بعدها .

(٢) البيان والتبيين ج ١ ص ٢٤١ .

« فلما كثر الشعر والشعراء ، واتخذوا الشعر مكسباً ، ورحلوا إلى السوق وتسرعوا إلى أعراض الناس ، صار الخطيب عندهم (العرب) فوق الشاعر .

ومن الحق أن البارودي ، نظراً لمكانته الاجتماعية ، وامتلاء حياته وخصوبتها ، قد حاول متأثراً بشاعره الأثير « الشريف الرضي » أن يكتسب بعض الملامح الذاتية ، ولكن شوقه كان أقل استقلالاً من البارودي حين بدأ يقرض الشعر حتى أواسط حياته الشعرية قبل الحرب العالمية الأولى ، فظلت هذه النظرة السلفية إلى الشعر والشاعر بادية في نتاجه ، بل مهيمنة عليه .

كان ذلك هو الجو الشعري الذي تنشق فيه العقاد أنفاسه الأولى ، ولعل أهم ما يحسب له أنه تمرد عليه تمرد الشجاع ، ولم يتلأأ حول تلك المداور ، « فالشعر يعنى الحياة فيجعل الساعة من العمر ساعات^(١) » و « الشعر لا يفنى إلا إذا فئت بواعثه ، وما بواعثه إلا محاسن الطبيعة ومخاوفها وخوارج النفس وأمانيتها^(٢) » و « الشاعر لا ينبغي أن يتقيد إلا بمطلب واحد يطوى فيه جميع المطالب وهو التعبير الجميل عن الشعور الصادق^(٣) » ، وأخيراً هذا البيت المشهور :

والشعر من نفس الرحمن مقتبس والشاعر الفلد بين الناس ورحمن

كتب العقاد هذا البيت من أبيات هذه القصيدة التي تحدثت عن الشعر ووظيفته بالنسبة لشاعره وبالنسبة للمجتمع ، بينما كانت أصداء بيت شوقي المعروف « شاعر الأمير وما بالقليل ذا القلب » ما زالت تتردد .

كيف واتت العقاد هذه النظرة للشعر : أمى إثارة من تقليد عرى نحيل الملامح نجده كما قلت في شعر مدرسة الغزليين وعند بعض شعراء العرب ؟ أم هى أثر من آثار النهضة الوطنية والحضارية التي كانت تشمل مصر والشرق العربى كله منذ أوائل

(١) مقدمة الجزء الاول من ديوان العقاد .

(٢) مقدمة الجزء الثانى من ديوان العقاد .

(٣) مقدمة « وحى الأريمين » للعقاد .

القرن التاسع عشر ، وهي قد أنت بعض أكلها في النثر المبكرة حين خلقت المسرح وترجمت الرواية ، وهما فنان مستحدثان ، بينما لم تستطع التأثير في هذا الفن العربي التقليدي إلا متأخرة واهنة ؟

أم هي ، قبل ذلك كله ، أثر من آثار شذرات الثقافة الشعرية الأوروبية التي عرقتها مصر ، وعرفها العقاد وهو حدث يشدو الشعر ويردده ؟

ولم لا يكون الأمر محصلة ذلك كله ؟ فالبارودي كما رأينا نسب نفسه إلى نبلاء الشعراء فعرف شعرهم الذي تحدثوا فيه عن خاص وجدانهم ، والحزب الوطني ومدرسته الفنية ، قد ألهبوا النفوس ، وكان زعيمهم مصطفى كامل يعتمد على الشعر المنشور في تحريك قلوب الناس وعواطفهم ، فخرجت هذه المدرسة بالشعر نوعاً ما عن دائرته التقليدية (على الغالبى ومقدمة ديوانه) . أما العامل الثالث ، ولعله أهمها ، فهو شذرات الثقافة النقدية الأوروبية . .

كان النقد الشعرى الأوروبى ، وبخاصة الإنجليزى ، في تلك الفترة يعيش في ظل كلمات الشاعر والناقد العظيم صامويل نيلور كولردج ١٧٧٢ - ١٨٣٤ ، ويشاركه بعض أثره وليام هازلت ١٧٧٨ - ١٨٣٠ ، ثم المعلم الشهير ماتيو أرنولد ١٨٢٢ - ١٨٨٨ بشعره ونقده على السواء ، فضلاً عن الأثر الذى خلفته أشعار الخمسة الكبار ، شلى ، وبايرون ، ووردزورت ، وكيثس ، ووليم بليك ، أما أكبر الأثر الفكرى فكان للمفكر الإنسانى توماس كارلايل .

وليس من اليسير أن نجمع هؤلاء جميعاً في تحديد فكرى وذوق واحد ، إلا إذا استعزنا لهذا الجمع هذا التحديد المرن « الرومانتيكية الإنسانية » .

ومن أوضح معالم رومانتيكيتهم الإنسانية أنهم يشتركون جميعاً في الإيمان برسالة الشاعر ، فضلاً عن الدور الأخلاقى للشعر عند أرنولد ، وكارلايل . ونحن نجد أكثرهم رومانتيكية ، وهو شلى يقول : « أرجو أن يؤذن لى في هذا المقام أن أعترف بأنى أحمل بين جوانحى شهوة لإصلاح العالم ، على أنه من خطأ الرأى أن يظن

قارىء أنى أكرس نتاجى الشعرى لخدمة الإصلاح الاجتماعى وحده .. بل إن غرضى لا يتجاوز تقريب المثل الأخلاقية العليا ..

أما كيتس فهو يذهب فى قصيدته « أنشودة إلى الشعراء » إلى أن الشعراء هم حملة الحقيقة ، حيث تستطيع أرواحهم السماوية أن تصل إلى الفردوس لتسمع الألحان الفلسفية والحكايات والتواريخ الذهبية من صدادح بلابل السماء ، فإذا عادت حدثت القانين حديث بغضها وحبا وأحزانها وأفراحها ، ثم علمتهم الحكمة وألمتهم سبل القوة .

ولننظر بعد ذلك فى قصيدة العقاد « حظ الشعراء » وفى قصيدته « الشعر » لنسمع أصداء تلك النظرة .

يقول فى قصيدته « حظ الشعراء » :

أقاموا على متن السحاب فأرضهم بعيد ، وأقطار السماء بعيد
مجانين تاهوا فى الخيال ، فودعوا راحة هذا العيش ، وهو رغيد
ويقول فى قصيدة « الشعر » :

إنى ألوذ بشعرى حين يطرقنى من الطوارق نزال وضيغان
تقضى له ألسن الدنيا بما جمعت بكأتما هو فى الدنيا سليمان
فالشعر إذن عند العقاد سلوى نفس الشاعر حين تنوب النوائب ، وهو ترجان الدنيا الحاكي عن محاسنها وبدائعها ، وعبرتها وجوهرها .

تلك نظرة تختلف كل الاختلاف عما درج عليه الشعراء فى حديثهم عن الشعر فى موروثنا العربى ، وهى النظرة التى انطلق منها العقاد حين بدأ حياته الشعرية الخصبة .

للعقاد عشرة دواوين ، هي ثمرة ما يزيد عن خمسين عاماً من التجربة الشعرية ، من أشعارها الرفيع والداني ، والعميق والساذج ، والحافل بالموسيق والخالى منها اللهم إلا العروض والقافية ، وما يحسن أن تعيه الأجيال ، وما تحسن الأجيال إن نسيته ، فلم يحسب عليه بعد أن أخفق أن يحسب له .

وليس في ذلك مخالفة لما ورد في أول المقال من أن للعقاد رؤيته الخاصة ، ولو تتبعنا هذه الرؤيا لقلنا إن لها زاويتي نظر متخالفتين تمام المخالفة ، كانت إحداها تكشف له عن جوهر الشعر ، وتبهر له مسالكه ، بينما كانت ثانيتهما تفضيه تحديقاً وتلمساً ، فإذا انكشف عنه هم التحديق والتلمس عاوده هم التعبير والتحجير . كان العقاد ذا طبيعة حسية ، لا نبغى بذلك القول إنه كان ولوعاً برغبات الحس ، ولكن إنه كان يستطيع لاحساس بالأشياء ، وتبين الألوان والظلال ، وتشتم الروائح وتلمس الأشكال ، وتلك موهبة بعض الشعراء مثل جون كيتس ، وابن الرومي ، والشعراء من هذا القبيل ، يوفقون حين يعتمدون على هذه الطبيعة الحسية في بعث الحياة في الكائنات ، وفي إعادة خلقها خلقاً شعرياً ، بحيث يستطيعون حين ينمون هذه الطبيعة ويتعهدونها أن يصلوا إلى مستوى من الرؤية الحيوية للكون ، فكأن الكون في تخلق مستمر وحيوية دائمة ، بل ومزاوجة ومقاربة وتوالد . لعل من أوضح ما يعبر عن هذه الرؤية الحيوية قول الشاعر العربي إن الطبيعة تتبرج تبرج الأنثى تصدت للذكر .

وكانت هذه الرؤية الحسية إحدى زاويتي رؤيته ، وهي التي كان يتحدث بها في أناشيد الصبوة والغرام ، ولكن العقاد وقع في سن مبكرة ضحية لسوء فهمه لنفسه . ولو استعزنا تعبير سارتر لقلنا إنه قد وقع في سن مبكرة ضحية لسوء التبة Mauvaise Foi ، وسارتر يستعمل هذا التعبير للدلالة على لون من الكذب على

النفس يقع فيه بعض الفنانين والناس جميعاً ، ويدرس على أساس هذا الاصطلاح شخصية بودلير وشعره في كتيب له .

لا صلة لهذا الكذب على النفس عند سارتر بالكذب الأخلاقي . فالإنسان يصنع مشروع حياته في سن مبكرة ، إذ يختار أسلوب هذه الحياة ، ودوره فيها ويرتب أفعاله المستقبلية أو ما يطمح إليه من أفعال . وكثيراً ما يكون هذا الاختيار تابعاً من مغالاة في تقدير النفس ، أو خطأ في حساب الظروف ، أو تجاوز في رؤية الإمكانات الذاتية . فالإنسان عندئذ يصنع لنفسه مثلاً يختلف عن واقعه وقدراته ، ويحدث عندئذ نوع من الانشطار في نفسه ، أو نوع من الصراع بين المثال والواقع .

أما المثال الذي اختاره العقاد لنفسه فهو مثال المفكر الفيلسوف ، لا المفكر الفيلسوف نائراً فحسب ، ولكن المفكر الفيلسوف شاعراً ، وقد يكون مرجع ذلك قراءته لأبي العلاء المبري ، والتنبؤ في سن مبكرة كما يكشف ذلك ديوانه الأول خاصة وجملة دواوينه عامة ، وقد يكون مرجع ذلك ما قرأه عن جوته في كتاب كارلايل ، وما يبشّر كارلايل من إعجاب بجوته في معظم كتاباته .

والشاعر الفيلسوف ليس بالبداهة أكثر شاعرية ولا أعلى مكانة من الشاعر الحساس ، فكلاهما له طريقه وغايته ، ولكن لأمر ما استقر في أذهان بعض الذين تلوا موجة الكلاسيكية الجديدة من الشعراء أن الشاعر الكبير لابد أن يكون فيلسوفاً ، وهم قد خلطوا بين أن يكون له فلسفة كما يكون لكل مثقف حساس ذى نزعة فنية سواء أكان شاعراً أم مصوراً أم موسيقياً فلسفة ما ، وبين أن يكون فيلسوفاً ، فاتضح ذلك بنسبة كبيرة في شعر العقاد ، وبنسبة فاضحة في أشعار الزهاوى العراقي وغيره .

والشاعر الفيلسوف يحتاج إلى ملكة لا يحتاج إليها الشاعر الحساس . هو يحتاج إلى ملكة الرؤية الشاملة أولاً ، ثم يحتاج بعدها إلى ملكة إدراك المفارقة والمشابهة لا إلى ملكة إدراك التمايز وتوحد الأشياء .

لم تفتح هذه الرؤية الفلسفية على العقاد آفاقاً كنتك الآفاق التي فتحتها له رؤيته .
الحسية ، إذ ظل تعبيره عنها مقيداً تارة بالتجريد والتبسيط اللذين تلجأ إليها الحكمة
العربية الماثورة ، وتارة أخرى باعتساف النظرة وتمجّلها .

حين ينبع شعر العقاد من الغنائية العذبة ، وبساطة الرؤية وحسبها ، فهو عندئذ
شاعر عذب الشعر دقيق الإحساس . وقلما تستخرج لنا فلسفته شيئاً ذا بال ، ولا
أريد هنا أن أخلط أو يخلط القارئ بين عالم العقاد الشعري ، وبين مقالاته الثرية أو
كتبه التي تعنى بالفكر المجرد أو الفلسفة المحض ، فذلك بحث ليس هذا محله .
وأرجو عندئذ أن تقارن مقارنة متأنية بين أبيات يسلم فيها العقاد عنانه لزواوية
الرؤية الحسية ، وبين أبيات أخرى يسلم فيها عنانه لزواوية الرؤية الفكرية .

فن أبيات الضرب الأول مثلاً قوله :

يا يوم موعدها البعيد ألا ترى شوق إليك . وما اشاق لمغنم
شوق إليك يكاد يجذب في غداً من وكره . ويكاد يطر من في
اسرع بأجنحة السماء جميعها إن لم يطعك جناح هذى الانجم
ودع الشمسوس تسير في داراتها وتخطها قبل الألوان المبرم

ومنه قوله من قصيدة عنوانها « تسلم » :

تسلم هذه الدنيا كما خلفتها عندي وحاسبها على قرب
وما تجنى على البعد تسلم هذه الشمس من التي تؤنس أو تهدي
لقد كانت هداها الله مكساً لا من المهد
تجوب الأفق في جهد وما تسرع بالجهد
وكانت تججب الأنوار أو تبدى ، فلا تجدى
وكانت شعلة حرى من اللوعة والوجد

وأظننا لنمح نسمة الطفولة حين يسلم الشاعر حبيبته الشمس بعد عودتها إليه ،

وبعد ذلك نراه يسلمها الأطيّار ، ثم الأنجم ، ثم الأزهار ، ثم ما يلبث أن يسلمها الدنيا بأسرها ، والقصيدة كلها جديرة بالقراءة والتأمل ففيها نفحة ذكية من الخيال الدافئ ولغة القلب الودود العاشق .

ومن وادى هذه القصائد كثير من قصائده في وصف الطبيعة ، ومعظم قصائده الغزلية والعاطفية .

أما أمثلة النوع الثاني فنما قوله :

أعطيتهم لؤلؤاً حراً فعين رأوا صغيرة منه صاحوا : أى إفلاس
وجادهم بالخصى غيى فعين رأوا خريزة منه قالوا أكرم الناس
وحين يغلو في التفلسف يصبح الأمر مزيجاً من الغموض والولع بالكلمات
المأثورة كقوله :

النور سرى العدى	النور سر الخياه
النور لب النهى	النور وحى الصلاه
النور شوق الفقى	النور شوق القناه
ألمحه بالروح لا	ح لمح العيون الخواه
ما تبصر العين من	معناه إلا أذاه
هذا سبيل الهدى	لا ما افتراه الهداه

أو يصبح مجرد حكمة شائعة كقوله :

لا تحسدن غنياً في تنعمه قد يكثر المال مقرونا به الكدز
تصفو العيون إذا قلّت مواردها والماء عند ازدياد النيل يعتكر

أو نظراً إلى حكم الشعراء السابقين كقوله :

أبعد الشيب ترغب في الصلاح وتزهّد في المدامه والملاح
لما تقوى الشيوخ سوى اضطرار كتقوى اللص بات بلا سلاح

حين يذكرنا بقول أبي العلاء :

خوادن شرب فاستراحوا إلى النقى . فعيهم نحو الروح غواذى

- ٣ -

للعقاد لغته المتميزة بلا شك ، وهى لغة مباشرة ، لا تعتمد على الإيحاء بقدر ما تلجأ إلى التحديد . وهى تنتسب إلى العربية الفصحى بأوثق رباط حرصاً على سلامة اللغة . وبعداً عن علل الترخيص .

ولو كانت الألفاظ فى الشعر رموزاً لرموزات . تستعمل لدلالاتها الإيحائية لا لدلالاتها الواقعية لكانت لغة العقاد أقرب إلى لغة العلم . فهو لا يبغى بث المعنى وإثارة إيحاءاته وإنارة ظلاله بقدر ما يعنى بكشفه كشفاً مبيناً واضحاً ، ولذلك فكثيراً ما يعنى العقاد بالمعنى من المغاى تفرعاً وتنويراً بحيث لا يبقى منه بقية لحدس القارئ وذكائه .

ويقول فى قصيدة عنوانها « على بحر الحياة » :

أمن نظرة الآباد والمثل الأعلى
إلى اليوم بعد اليوم والنظرة العجل
لقد كانت الأجيال عندى قريبة
فقد عادت الساعات توسعنى ثقلاً
نظرت إلى عليا الحياة أرودها
فألفيتها صفراً ، ولم أحمد السفلى
فأليت أفضها كمن راح طافياً
على اليم لم يضرب يداً فيه أو رجلاً
فإن شئت قل هذا غريق وإن تشأ
فقل سابح لم يدر أقبل أو ولى

فهنا نجد منهجاً من تتبع المعنى وتفريعه حتى لا يدع فيه بقية من بعده كما يقولون ، وهو منهج عرفناه عند ابن الرومي شاعر العقاد الأثير لديه .

واقراً بعض أبيات قصيدته في ذكرى « سيد درويش » ، حين يتحدث عن الفن :

إنما الفن في الشعو	ب شباب له الفدى
فيض ما زاد من شعو	ر وما هام مبعدا
سورة في عروقها	يتقى بأسها العدى
لا أنين ولا طنين	ولا ضجة سدى
أو نديم لشارب	بالطلا قد تزودا
أو بكاء كما بكى	سائل يطلب الجدى
رحم الله سيداً	كان للفن سؤددا
ليت أحياءنا الألى	سبقوا الموت موعدا
لحقوا - وهو في الثرى	منه روحاً غردا
وارتأوا مثل رأيه	واقتمدوا مثلهما اقتدى
أكبر الظن أنه	جاور البحر فاهتدى
مفلح من يكون أستا	ذه البحر مزبدا
إنما اللحن ترجما	ن عن النفس ما عدا
واصف لن ترى له	عازلاً أو منفدا
هكذا كان سيد	صادق الوصف مرشدا
ما سمعنا لشعب مص	ر على ما تعددا
واصف كان مثله	مستجاباً مؤكدا
كل رهط أعاره	لحنه أسلم اليدا
وحباه بسره	ناطق الوسم منشدا
ليس من عامل ولا	عاطل راح أو غدا

أو سرى مجلجل أو فقير مجردا
أو قوى مزعمر أو ضعيف تهدا
أو دعاء دعاه إلا عرفناه جيدا
هكذا يسمع الخليل ققة من يسمع الصدى

هنا نجد العقاد يفصل غاية التفصيل ، فهو لا يريد أن يقول في الأبيات الأولى ،
إلا أن الفن كرامة أدركها سيد درويش فرعى حقها ، وفي الأبيات التالية يريد أن
يقول إن سيد درويش قد عبر عن كل طوائف الشعب وحالاته .

وإذا كان العقاد يستعمل اللغة هذا الاستعمال الباهر الضوء ، الحافل
بالتحديدات ، فهو لا يحد حاجة إلى فنون التعبير الإيحائية كالتشبيه أو الاستعارة أو
المجاز إلا في النادر . بل هو يلجأ - بدلاً من ذلك إلى تحديد المعنى وتتبع خطواته
خطوة خطوة ، حتى في حديث الحب والعاطفة :

قالوا اسلها ودع البكاء فإنها في حبا ليست بذات وفاء
ومصينى منها التنان لانتى أبكى لمن لا يستحق بكالى
من كان ييكى الأوفياء فى الأسى لمن استحق أساء بعض عزاء
ومن قصيدة أخرى بعنوان : مزج :

سميتى باسم اللذات ويتنا عمر لعمرى أو يزيد قليلا
مزج الهوى العمرين فى جيل فلا تقديم بينها ولا تأجيلا
ومحا الفوارق كلهن فلم يدع غير الهوى جيلاً لنا وقبلا
ولكن ما فقدته العقاد بخلو شعره تقريباً من الإيماء عرضه بشيئين ، أولها هذه
المقدرة على الإدراك الحسى للأشكال والصور والألوان ، حيث تبدت في بعض
قصائد الطبيعة عنده ، وثانيها بضع خطرات من الذكاء النافذ .

العقاد شاعر مرحلة الانتقال ، ففى شعره إلى جانب التأملات وأناشيد الغرام ووصف الطبيعة ما نجده فى دواوين الشعراء فى النصف الأول من القرن العشرين جميعاً من تسجيل للأحداث يصل فى بعض الأحيان إلى هاوية شعر المناسبات . ولسنا هنا بصدد الإدانة الأخلاقية ، أما الإدانة الشعرية فلا نستطيعها لأن العقاد - رغم تميزه - ليس إلا حلقة من سلسلة شعراء العرب الكبار ، يرث عنهم عيوبهم بحكم قانون سيطرة الموروث الأدبى حتى ولو حاول الشاعر الفكاك منه .

ومن الحق أن العقاد قد حاول ما أمكنه ، ونجح إلى حد كبير ، أن يتخلص من سيطرة هذا الموروث ، بل لقد هاجمه وندد به تراً ونقداً هجوماً عنيفاً ، ودعا فى أكثر من مناسبة إلى أن يكون الشعر هو صوت الشاعر الخاص ، بل إن دعوته تلك . كان لها أكبر الأثر فى الشعراء من بعده بحيث كانت من أهم المعاول التى اجتشت شعر المناسبات من التراث المرموق للشعر العربى المعاصر . ولكن يظهر أن ظروف الحياة كانت أقوى منه ، هذه الظروف التى تدعو إلى التهاون الذى ما يلبث الإنسان أن يبحث له عن تبرير إنقاذاً لكرامة نفسه أمام نفسه .

ولكننا رغم ذلك نستطيع أن نجد للعقاد ألواناً من التميز فى الموضوعات لعل أهمها الطبيعة وظواهرها .

يلتقى عند العقاد فى وصف الطبيعة شاعران أو اتجاهان ، أحدهما عربى صرف ، وهو اتجاه تجسيم الطبيعة وإحيائها كما نجده بدرجات متفاوتة عند أبى تمام ، والبحترى ، ثم عند ابن الرومى ناضجاً واضحاً . وثانيهما اتجاه الفناء فى الطبيعة فناء تصوفياً نجده عند شعراء البحيرات الانجليز ووردزورث خاصة .

ودواوين العقاد الأولى أكثر احتفالاً بالطبيعة من دواوينه المتأخرة .

في أبيات كهذه الأبيات يتحدث العقاد عن الطبيعة جملة ، فيخلع عليها صفات الأنثى :

ضحك الطبيعة في الربيع كأنه ضحك الغريزة في عناق خلج
فلذا تبسم في الخريف جبينها أبصرت نظرة رية وعشوع
كالعادة الحسناء يغرب حسنبا أثناء شيب في الشباب سريع
ويقول في قصيدة «عنوانها » النهر النائم » :

تمهل يا نسيم ولا تكدر نعاس النهر بالهمس الضعيف
وفرى يا طيور على الخوافي وكفى يا غصون عن الخفيف
لعل النهر ينطق وهو غاف بسر فيه أو حلم لطيف
وعكس طيف هاتيك اللبالي لبالي الوصل في عهد الخريف
يقول في قصيدة عنوانها « العيش جميل » محاولاً أن يعكس أفراح الطبيعة على نفسه :

صفحة الجو على الزد قلاء كالحمد الصقيل
لمعة الشمس كعين لمعت نحو خليل
رجفة الزهر كجسم هزه الشوق الدخيل
حيث يمت مروج وعلى البعد نخيل
قل ولا تحفل بشئ إنما العيش جميل

ومن الغريب من اهتمام العقاد بالطبيعة اهتمامه بطير السماء . وقد حاول أن يجعل الكروان بديلاً للبلبل في أناشيد الشعراء .

فعنده أن الشعراء في مصر يتغنون بالبلبل بينما يجب أن يتغنوا بالكروان وهو الطائر الذي يعيش في أجواء مصر . ولستنا نعلم هل ولع العقاد بالكروان امتداد لولع الشعراء الأقدمين بالحمامة (من حمد بن ثور إلى أبي فراس) أم هو امتداد لولع وردزورت وشيللي بالقبرة والوقوف ؟

ولكننا لو تتبعنا صورة الكروان عند العقاد لوجدناها أقرب إلى النبع الأخير .
فالحماسة عند الشاعر العربي ليست إلا صوتاً مسعفاً على الحزن ومذكراً بالأحباب ،
وصديقاً يصطفيه الشاعر حين يفترق الأصدقاء ، فيبكي ويبكى الحماسة معه .

أما كروان العقاد فهو مختلف في ظلام الليل معلق مصعد في السماء متعبد لله ،
يعدو الكواكب في سراها ، ويتحدث لغة أسمى من كل اللغات ، وفي قصيدة ثانية
هو محرم على الصيد عند الشعراء أليف لعرسه ومغن خالد لا يهبط إلى الأرض .
كل هذه الأنغام نجدها في شعر وردزورث . فالقبرة عنده منشد أثري يزدري
الأرض حيث تكثر المموم . يبعث نغمات حبه لأليفته ، بل إن وردزورث يفضل
القبرة على البلبل حين يقول :

« دع للبلبل غابته الظليلة
فالقصور الباهر مسكنك بلا شريك » .

يقول العقاد مثلاً :

بينما أقول هنا ، إذا بك من هنا في جنح هذا لليل أبعد باعد
ووددت يا كروان لو ألقيت لي صوتين منك على مكان واحد
إن كنت تشفق أن أراك فلا تقل في مسمعي وخواطري وقصائدي
ويقول وردزورث :

ذلك الصوت الذي طالما أنصت إليه أيام ذهابي إلى المدرسة

ذلك النداء جعلني أنظر متحيراً في كل اتجاه

في العشب والشجر والماء

ولكم التمسك هامماً

خلال الغابات وفوق المروج

ولكنك ظلت أملاً

ظلت حباً ، يهفو له القلب ولا يراه

ومن قصائد العقاد في الطير قصيدته « عش العصفور » ومن الممتع عقد مقارنة بينها وبين قصيدة شللي الشهيرة « إلى قبرة » .

- ٥ -

من أطرف دواوين العقاد ديوانه « عابر سبيل » كان العقاد يريد به أن يبتدع بدءاً في الشعر العربي ، وذلك بتحويل موضوعات الحياة النثرية إلى شعر متأثراً في ذلك بنغمة عرفها الشعر الأوروبي وبخاصة الإنجليزي .. في أربعينات هذا القرن .

ليس الشعر مقصوداً على غرض دون غرض ، ولكنه شائع في أمور الحياة ، فالسياق هو الذي يخلق الشعر ، لا اللفظة أو الموضوع .

كتب العقاد ديوانه ذلك متأثراً بهذه الفكرة . والفكرة في حد ذاتها فكرة طيبة ، جديرة بأن تنتج شعراً لم تستهلكه بعد قرائح الشعراء . ونرى العقاد هنا يكتب مثلاً بعنوان « عسكري المرور » .

متحكم في الراكبين وما له أبداً ركوبه
لهم المشورة من بنا نك حين تأمر والعقوبة
مر ما بدا لك في الطريق ورض على مهمل شعوبه
أنا نائر أبداً وما في ثورتي أبداً صعبه
أنا راكب رجل فـلا أمر على ولا ضريبه
وكذلك راكب رأسه في هذه الدنيا العجيبه

والعبرة في هذه الأبيات - كما قصد العقاد - في البيت الأخير . وبالمفارقة عندئذ أو بالذكاء النافذ يستطيع الشاعر أن يخلق الشعرية على فئات الحياة النثرية . وتلك تجربة من تجارب العقاد ، لها فضل التجربة وحسابها سلباً وإيجاباً . وقد فطن كثير من النقاد إلى مطولات العقاد القصصية ، سواء منها ما تناول

موضوعاً واقعياً ، أو ما طمح إلى علاج المشكلات الفلسفية كقصيدة « ترجمة شيطان » .

وهذه الأعمال الفنية جدية بلا شك بوقفة متأنية ، إذ أنها ترتفع إلى مستوى رائق من الشعر والفكر ، ولعل امتزاج العنصرين اللذين طمح العقاد إلى تحقيقهما وهما الرؤية الحسية التي كانت من طبعه ، والفلسفة التي كانت من تطبعه لم يتم له إلا في هذه الأعمال الفنية .

وأخيراً ، فهذه بضع خطوات في تذوق شعر العقاد ، أرجو أن تكون تحية مسعفة في ذكرى هذا الرائد الجليل .

إيليا أبو ماضي

تبركشيو و تراب قليل

- ١ -

أحبينا الشعر في صبانا ، فإذا بقصيدة « الطلام » لإيليا أبي ماضي إحدى معلقات العصر ، وكلفنا بها واستسخرناها في كراساتنا قبل أن نعرف اقتناء الدواوين . عرفناها شذرات أول الأمر ، حتى أسعف الحظ فلمننا الشذرات بعضها إلى بعض ، واستطاع الدأب أن يقتنى القصيدة كاملة ، ولعلها هي التي نبهت الذهن إلى الصلة بين الشعر والفكر . وعرفنا منها أن الشاعر لا يغنى فحسب ، ولكنه يتأمل أيضاً . وأن الشاعر يستطيع أن يخلط غناه وتأمله كما يختلط الجمال والذكاء في فرائد النساء .

ومرت الأيام ودارت ، وغدت دواوين إيليا أبي ماضي طوع اليد ، وأجال جيلنا فيها عيونه ، وأفاد منها الكثير ، ولكن كثيراً من الشعر يطرح بعد اكتشافه ، إذ يأخذ الشادى منه حاجته ثم يدعه ، وتبقى منه في ركن من أركان القلب ذكرى واهنة تنطفئ منها شرارة كل يوم أو كل عام ، ولكن أجدنى بين ليلة وأخرى ، كثيراً ما أمد يدى إلى أحد هذه الدواوين وبخاصة ديوان الجداول ، فأقرأ منها قصيدة أو قصيدتين ، لا أبغى بذلك أن أسترجع زمناً مفقوداً ، أو أعود إلى صبا بعيد آفل ، ولكنى أبغى أن أستمتع ، وأتأمل في أسلوب رجل وفكره . . رجل كشف لنا نفسه

رغم أنه أراد أن يكشف لنا عقله ، وقدم لنا الإنسان رغم أنه أراد أن يقدم لنا الحياة .

كتم إيليا أبو ماضي عنا كثيراً من تفاصيل حياته ، فنحن لا نراه شاعراً غزلاً أو شكاءً أو مسجلاً لأحداث حياته الخاصة ، وقد تكون عيونه أكثر انفتاحاً على الحياة الدائرة من حوله ، وعلى جوهر هذه الحياة لا تفصيلاتها ، ولكننا مع ذلك نستطيع أن نعرفه ، وأن نتخيله إنساناً يحدثنا ونحدثه ، وفي شعره لهجة حميمة هي البساط السحري المحدد بيننا وبينه ، وبساطة عميقة هي البساط الممدود بين شعره وبين الأجيال .

- ٢ -

ولد إيليا أبو ماضي في عام ١٨٩١ في لبنان ، ووفد إلى الاسكندرية في أول القرن العشرين ، وغادها إلى لبنان فالولايات المتحدة في عام ١٩١١ بعد أن أصدر بها ديوان « تذكارات الماضي » « لإيليا ضاهر أبو ماضي » وتوفي في ٢٤ نوفمبر عام ١٩٥٧ عن نيف وستين عاماً بعد أن أصدر الجزء الثاني من ديوانه ، ثم مجموعتيه « الجداول » و « الخائل » . أما مجموعته « تبر وتراب » فقد نشرت بعد وفاته .

ولكننا نستطيع الشك في تاريخ ميلاده . وبخاصة حين نجده يثبت في ديوانه الأول قصائد كتبت في أعوام ١٩٠٢ ، ١٩٠٣ ، ١٩٠٥ . فيها قدر كبير من المراتة والمقدرة اللغوية والصياغية بحيث يستبعد أن تكون نتاج صبي في السنوات الأولى من صباه .

ويغلب على الظن أنه ولد قبل هذا التاريخ بضع سنوات . وأنه حين وفد على مصر عام ١٩٠١ . كان في السابعة عشرة من عمره أو حولها .

وعاش الشاعر الفتى في الاسكندرية التي كان قد سبقه إليها أخ له ، وعمل بتجارة التبغ ، وما يذكر للشاعر في هذا الزمان أنه لم يمنح شأن كثير من أنداده إلى

الابتعاد عن واقع الحياة المصرية ، وما كان يصطرع فيها من تيارات وطنية وسياسية ، ولكنه أحب مصر أرضاً وناساً ، حتى أنه صدر ديوانه الأول بهذا الاهداء .

« اهداء الديوان : إلى الأمة المصرية »

« أيتها الأمة الودود

هذا ديوانى الذى نظمته تحت سمائك ، وبين مغانيك . أرفعه إليك لا طلباً للمثوبة ولا ابتغاء للشكر ولكن إظهاراً لما تكنه جوانحي من العطف عليك ، والتعلق بك . وهو بحمد الله لا يجمع بين دفتيه سوى ما يرضى الحق ويرضى هذا الفن الجميل . ولقد يكون لى أن أهديه إلى أحد أفرادك من ذوى الفضل جرياً على العادة ، ولكنى رأيت المجموع خيراً وأبقى » .

• • •

بهذه الكلمات الساذجة النبيلة افتتح أبو ماضى ديوانه وخط السطور الأولى من صفحة ناضرة فى ديوان الشعر العربى . ولا شك أن التأمل فى هذا الإهداء يشير إلى أن الشاعر سيتخذ له سبيلاً غير ما ألف الشعر العربى ، فهذا شاب لا يجمع فى ديوانه إلا ما يرضى الحق ويرضى هذا الفن الجميل ، ولقد كان كبار شعراء جيله يعرفون ما يرضون به الفن الجميل ، ولكنهم لا يعرفون ما يرضون به الحق . ولسنا نجد فى هذا الديوان مدحاً لأحد إلا الرثاء لأقطاب الوطنية والإصلاح فى مصر مثل محمد عبده ومصطفى كامل ، بل نجده يفعل بالأحداث التى تمر بها مصر انفعالاً يشبه ما يجيش فى صدور من كان يطلق عليهم فى ذلك الوقت غلاة الوطنيين ، كالمتممين إلى الحزب الوطنى وجواهر الشعب المتفضضة بالحماسة .

نشر الشيخ عبد العزيز جاويش فى مايو سنة ١٩٠٩ مقالاً عنيفاً بصحيفة اللواء بمناسبة ذكرى دنشواى ، رأت فيه الحكومة إهانة لقضاة دنشواى فقدمت الشيخ إلى المحاكمة بتهمة القذف ، وصدر الحكم وحبس الشيخ وقال أبو ماضى :

لئن حجبوك عن مقل البرايا فما حجبا هواك عن الصدور
وإن تك قد حبست وأنت حر فكم في الحبس من أسد هصور
وحسبك عطف هذا الشعب فخرأ وحسب عدك تأنيب الضمير

وبعد ذلك بشهور ثارت أزمة مد امتياز شركة قناة السويس ، وعرض الأمر على الجمعية التشريعية وانقسمت مصر بين قلة مؤيدة ضالعة مع المصالح الاستعمارية ، وكثرة رافضة معارضة ، وكان موقف الشاعر اللبناني النازح مع هذه الكثرة التي لم تستطع أن تغلب إلا حين سفحت دم رئيس الوزراء .

منعوا الصحافة أن تبث شكائنا منعوا الكواكب أن تين وتشرقا
وسعوا إلى سلب القناة فأخفقوا وساء الله ألا نخفقا
أبني الكنانة لسم أبناءها حتى تقوا مصر البلاء المطبقا

ولكن الشاعر يهجر مصر بعد ذلك بقليل ، مصر التي أحبا ، وشهد فيها تفتح موهبته ، وأصدر فيها ديوانه الأول الذي لم يكتب عنه إلا أنطون الجميل ، رغم أن معظم صحف ذلك العهد كانت تحت أيدي اللبنانيين ، ويقول الشاعر بعد ذلك بسنوات قليلة في أول ديوان أصدره بالولايات المتحدة :

الشرق تاج ، ومصر منه درته
والشرق جيش ومصر صاحب العلم
هيات تطرف منها عين زائرها
بغير ذى أدب أو غير ذى شمم
أحنى على الحر من أم على ولد
فالحر في مصر كالورقاء في الحر
مازلت والدهر تبتو عن يدي يده
حتى نبت ضلة عن أرضها قلدي

جزى الله الشاعر عن مصر ، سيدة الزمان ، الجميلة المرحمة . جزاه عنها بأكرم
ما فى السموات من شآبيب رحمة وأنفاس رضوان . فلا شك أن من أحب مصر ،
فقد أحبه الله .

- ٣ -

بعد سنوات قلائل فى الولايات المتحدة أصدر ايليا أبو ماضى الجزء الثانى من
ديوانه . كان ذلك فى عام ١٩١٩ ، وأبو ماضى فى التاسعة والعشرين من عمره فى
رأى مؤرخيه ، وفى الخامسة والثلاثين أو حولها كما نرجع ، وهو فيه يشكو الشيب
الوافد ، فيقول :

لقد صحبت شبابى واليراع معاً
أودى شبابى ، فهل أبقى على قللى
كأنما الشعرات البيض طالعة
فى مفرقى أنجم أشرقن فى ظلم
تضاحك الشيب فى رأسى فعرض بى
ذو الشيب عند الغوانى موضع التهم
قل للى ضحكت من لمنى عجباً
هل كان ثم شباب غير منصرم

كانت نعمة القرار فى هذا الديوان هى اذكاء المواطن القديمة : مصر ولبنان ،
والبكاء لها وعليها ، وترويض النفس على الحياة فى هذا العالم الجديد . والأمل الحلو
أن تكون هذه الإقامة مثمرة مالا وتجربة . إن « أباً ماضى » فى هذا الديوان يستأنف
التغيات المتناثرة فى تذكارات الماضى . لقد هجا فى « تذكارات الماضى » رجال الدين
المفرقين بين فئات الشعب ، والجهلة المتصدرين من أصحاب السلطة ، وضعاف
النفس المتواطئين مع الاستعمار ، وهو يعود إلى هذه النعمة بين حين وآخر :

(نيويورك) يابنت البخار بنا اقصدى
 وطن أردناه على حب العلا
 كالعبد يخشى بعد ما أفنى الصبا
 أوكلما جاء الزمان بمصلح
 فكأنما لم يكفه ما قد جنوا
 هذا جزاء ذوى النهى فى أمة
 وطن يضيق الحر ذرعاً عنده
 ما إن رأيت به أديباً موسراً
 مشت الجهالة فيه تسحب ذيلها
 أمسى وأمسى أهله فى حالة
 شعب كما شاء التخاذل والهوى
 لا يرتضى دين الاله موقفاً
 مستضعف إن لم يصب متملقاً
 لم يعتقد بالعلم وهو حقائق
 وحكومة ما إن تزحزح أحققا
 بينا الأجانب يعثون بها كما
 (بغداد) فى خطر و(مصر) رهينة
 فلعلنا بالغرب ننسى المشرقاً
 فأبى سوى أن يستكين إلى الشقا
 يلهو به ساداته أن يعثا
 فى أهله قالوا : طغى وتزندقا
 وكأنما لم يكفهم أن أخفقنا
 أخذ الجمود على بنينا موثقنا
 ونراه بالأحرار ذرعاً أضيقنا
 فيما رأيت ولا جهولا ملحقنا
 تيباً ، وراح العلم يمشى مطرقا
 لو أنها تعرف الجهاد لأشفقنا
 متفرق ويكاد أن يتمزقنا
 بين القلوب ويرتضيه مفرقا
 يوماً تملق أن يرى متملقنا
 لكنه اعتقد التمام والرقى
 عن رأسها حتى تولى أحققنا
 عبث الصبا سحراً بأغصان النقا
 وغداً تنال يد المطامع (جلقا)

وبهذا الديوان تطوى المرحلة الأولى من رحلة « أبى ماضى » فى أرض الشعر ،
 وهى بداية يستوقفنا فيها - كما سبق أن أسلفت - هذا التوجه بالشعر إلى الناس ،
 ويريد منهم أن يقرأوه ويحبوه ، ويحدثهم حديث الناصح الشفيق . وتلك هى البداية
 التى أزهرت فى دواوينه اللاحقة ، والتى نجد ترجمة إهدائها الثرى إلى لغة الشعر فى
 افتتاحية ديوانه « الجداول » حين يقول :

بارفقى أنا لولا أنت ما وقعت لحنا
 كنت فى سرى لما كنت وحدى أتفنى

ألبس الروض حلاه انه يوماً سيجنى
هذه أصداء روحى ، فلتكن روحك أذنا
يارفقي أنت ان راعيت فجرى كان أسنى
وإذا طفت بكرمى زده خصباً وأمنأ
قد سكبت الخمر كى تشرب فاشرب مطمئنا
واسق من شئت كريماً لا تخف أن تتجنى
كلما أفرغت كأسى زدت فى كأسى دنا
فهى بالإنفاق تبقى وهى بالإمساك تنفى
لست منى إن حسبت الشعر ألفاظاً ووزنا
خالفت دربك درى وانقضى ما كان منا

وقد استوقفنا فى هذه المرحلة هذه الثرية فى أسلوبه ، وهى الثرية التى يلجئ إليها ازدحام الفكر وقلة التجربة . وستجده فى دواوينه اللاحقة يوفق فى كثير من قصائده إلى أن يجعل من هذه الثرية شعراً بما يبلور فيها من خاطرة ثاقبة أو يحكم لها من صياغة وسبك .

وربما استوقفنا فى أسلوبه هذا الولع بالمطابقة والمقابلة ، والتقسيم ورد عجز البيت على صدره ، وتلك بقية من النزعة الخطائية فى الشعر العربى التقليدى ، وسوف نرى هذه النزعة تنضح فى شعره القادم ليستخرج منها بعضاً من الحكمة أو الفكاهة ، أو ليستوعب المعنى تفريراً وتجلية وتنويراً .

أما تلمذته الشعرية فى هذا العهد فقد كانت لشعراء العرب الكبار ، وبخاصة المتنبى وأبى العلاء ثم لشاعر مصر الشهير آنذاك « حافظ إبراهيم » . حتى لتوشك بعض قصائده أن تكون معارضة واضحة لقصائد لحافظ فى ذات الغرض والأفق .

يفاجئنا إيليا أبو ماضي في « الجداول » (صدر عام ١٩٢٥ بمقدمة لميخائيل نعيمة) بنحو كبير ، ولم يكذب بمضى على ديوانه الثاني إلا أعوام قلائل ، وكأن الشاعر قد انطلق انطلاقاً السهم المشدود ، فبلغ غايات لم يكذب يعرفها الشعر العربي من قبل . وقد تعزينا هذه الانطلاقة بأن نرسل ميخائلاً ما أظن أن أحداً قد غنى بالإجابة عنه إجابة محددة ، وهو أثر هذه السنوات التسع التي أقامها بالولايات المتحدة في هذا التجدد المنطلق .

ولعل من فضول القول أن نذكر أن « أبا ماضي » لم يتلق تعليماً منظماً في صباه بلبنان ومصر ، بعكس ميخائيل نعيمة . الذي لم يهاجر إلى أمريكا إلا بعد أن ثقفته المدارس المختلفة التي تردد عليها في لبنان وفلسطين وروسيا ، ولم نكن لنحرص على ذكر ذلك إلا لنشير إلى المقدرة الذاتية لأبي ماضي على الاستيعاب والتحصيل . ونحن لا نشك في أنه حرص على تعلم الإنجليزية حين وصل إلى الولايات المتحدة ، لا إنجليزية البيع والشراء ، ولكن إنجليزية القراءة والاطلاع . ومن الأسف أنه لم يحدثنا كثيراً عن تجربته وفصول حياته ، ولكننا نستطيع أن نتلمس هذه النقطة الواسعة في ديوان الجداول ، وأن نعلل لها ، وأن نرد كثيراً من مظاهرها إلى الثقافة الأمريكية الشائعة في عصره ، أو إلى لقاء هذه الثقافة بالثقافة العربية من ناحية ، وبفكرة الشاعر الشخصي وإحساسه المبكر المتميز من ناحية أخرى .

لا نريد إن نقول أن الشاعر قد فطن في تلك السنوات إلى الدعوات الجديدة في الأدب الأمريكي والأوروبي كالمزنية والسيرالية أو كإقدام إليوت على فرنسا القصيدة الأمريكية ، ولكن لابد أنه قد تنفس هواء الثقافة الأمريكية والتقليدية ، وعاش في مناخها .

كانت أمريكا في ذلك الوقت ما زالت تعيش على تراثها الأمريكي الخاص . متمثلة في والت ويتمان ووالف والدو إمرسون وهنري دافيد ثورو . كان هؤلاء الثلاثة

هم أشهر أعلام الفكر الأمريكي الذي لم يهاجر بعد إلى القارة الأوروبية لكي يفيد من جيشانها وانطلاقها ، وهم ميراث القرن التاسع عشر لأمريكا القرن العشرين .

أما والد ويتان ، فقد كان نبياً في هيئة شاعر ، يتحدث بتلك النبوة التي يتحدث بها أنبياء العهد القديم ووعاظ العصر الحديث . وهو نبي شعبي إن صح التعبير . مشغول بقضايا الديمقراطية والحق والعدالة . ولقد ضاقت بويتان قيود الشعر الإنجليزي الموروث أو ضاق بها ، فأثر أسلوب الشعر الحر في التعبير عن أفكاره وآرائه . ولا بد أن نجد ملامح من والد ويتان عند إيليا أبي ماضي .. تلك اللهجة المنطلقة في الحديث ، والاتجاه إلى العقل أو إلى القلب عن طريق العقل . ولا شك أننا نلمح في حديث أبي ماضي إلى قارته في افتتاحية ديوانه ظلالة من مطالع قصيدة ويتان الطويلة « أغنية إلى نفسي » كما أن هذه النغمة السارية من التسوية بين الأضداد .. الخير والشر ، الفساد والطهر ، الهزيمة والنصر ، ثم هذه المصالحة العميقة بين الروح والجسم ، وهي معان يحفل بها ديوان الجدال ، كثيراً ما تتردد في شعر ويتان .

يقول ويتان في افتتاحيته :

أحتفل بنفسى ، وأتغنى بنفسى .

وكل ما أدعيه أنا عليك (أيها القارئ) أن تدعيه .

لأن كل ذرة تنتمي إليّ تنتمي إليك .

ويقول أبو ماضي في أول قصائد ديوان الجدال :

يا رفيقي ! أنا لولا أنت ما وقعت لحنا .

كنت في سرى لما كنت وحدى أتغنى .

ولسنا نريد أن نتبع تأثيرات أبي ماضي بويتان ، ولا نفع لذلك لو أردناه ، ولكننا نريد أن نقول إنه استطاع أن يعرف الروح السارية في الموروث الأمريكي الأدبي ، وقد تكون دعوته إلى البراءة والعودة إلى الغاب في بعض الأحيان أثراً لفكر

« ثورو » المفكر الأمريكي الداعى إلى الامتزاج بالطبيعة والحياة فى صفاتها ، والتخلص من تعقيدات الأنظمة الحديثة وجورها على فردية الأفراد واستقلالهم النفسى .

يرى بعض المؤرخين أن شعراء المهجر الأمريكى الشمالى لم يتأثروا قط بالثقافة الأمريكية . وقد أكد ذلك ميخائيل نعيمة فى حديث له إلى الدكتورين إحسان عباس ويوسف نجم مؤلفى كتاب « الشعر العربى فى المهجر » ولكن القضية فى رأى هى مدى التأثير وعمقه . أما مداه فلا أحد يزعم أنهم كانوا متابعين متابعة جادة للحياة الثقافية فى تلك البلاد خلال الثلاثين أو الأربعين عاماً التى عاش معظم فيها بحيث يتلمسون كل بادرة من التجديد ، ويطلعون على كل أثر هام من آثار الفكر . ولكن لا بد أن الرياح العامة الشاملة للثقافة الأمريكية قد مستهم ، خاصة ، وقد عاش أعلامهم فى إحدى العاصمتين الثقافيتين فى أمريكا ، نيويورك وبوسطن . ولا بد أنهم كانوا يقرأون الصحف والمجلات ، ويلتقون ببعض المثقفين من أهل البلاد . فلعلهم عندئذ استفادوا هذا القدر الشائع من الثقافة الأمريكية التقليدية ، وإن كانوا لم يعرفوا تفاصيلها حق المعرفة كما عرفها ميخائيل نعيمة الذى تلقى فى أمريكا تعليماً جامعياً ، بعد أن درس الأدب دراسة منظمة فى فلسطين وروسيا .

- ٥ -

ديوان الجداول هو أرفع نتاج الشاعر . كتبه بين أعوام ١٩١٩ - ١٩٢٥ . وفه توضحت المشاغل الملحة للشاعر وقال كلماته التى امتلأت بها نفسه فى تلك السنوات . وظلت منها أصداء عبر عنها فى ديوانه اللاحق « الحائل » حتى إذا جمع الناشرون بعض قصائده التى قالها بعد عام ١٩٤٠ ، واختاروا لها عنوان « تبروتراب » كان التراب فيها أغلب من التبر ، أو كان التبر مخفياً ناعلاً فى عروق التراب . كتبت قصائد ديوان الجداول (فى رأينا) بين الخامسة والثلاثين والخامسة والأربعين ، وتلك هى سى النضج الحكيم التى تتوجها المراتة والدربة . ولاشك أن

إيليا أبو ماضي كان قد استفاد في تلك الفترة من علاقته بأقطاب الرابطة القلمية ، وسخط كما يسخطون على الطابع التقليدي للشعر العربي ، لذلك قلّ في هذا الديوان شعر المناسبات الذي يحفل به ديوانه اللاحقان ، وأخلص الشاعر إلى أفكاره يدور حولها قصيدة إثر قصيدة ، ومحاولة بعد محاولة ، وكأنه انتهى من هذه الأفكار جملة بعد صدور الحائزل ، أو كأنه عاد بعد أن مات أو عاد للوطن معظم أصحابه من أعضاء الرابطة القلمية إلى الطابع التقليدي للشعر العربي حتى نجده يقول في حفلة تكريم أحد الشعراء :

عادت رياض القوافي وهي حالة
وكان صوح فيها الزهر والعشب
واسترجعت دولة الأقلام نخوتها
وكان أدركها الإعياء والتعب

إن دورة الشاعرية عند « إيليا أبو ماضي » مثل قوس يبدأ بداية متواضعة لا يشفع لها إلا النوايا الطيبة ، ثم ما يلبث أن يمتد متعالياً حتى يصل إلى قمته ، فيظل فيها مدى من الزمان ، ثم يعود مرة ثانية إلى ما يشبه نقطة البداية .

ولسنا نعلم هل كان ذلك لأن سنوات نيويورك وبوسطن الخصيبة كانت قد انصرمت بوفاة جبران عام ١٩٣١ وعودة ميخائيل نعيمة بعد ذلك بعام إلى الوطن . وقد كان جبران ونعيمة هما أصلب أدباء المهجر عودا وأوسعهم ثقافة وأكثرهم اجتواء للتقليدية العربية . وهما اللذان كتبنا لإيليا أبي ماضي مقدمتي ديوانيه « ديوان أبو ماضي » ١٩١٩ ، و « الجداول » ١٩٢٥ . ولعل ذلك يشير إلى أن الشاعر يحتاج إلى بيئة تتلقى وحيه ، وأن هذه البيئة تستطيع أن تجعل الشاعر يطمح إلى تحقيق ما تطلبه منه إذا كانت بيئة مستنيرة مدركة لرسالة الشعر والشاعر . وليس المراد بالبيئة أن تكون جمعاً كبيراً من الناس . بل لقد تكون بضعة أفراد يأنس إليهم الشاعر ، ويثق بتقديرهم ، ويريد أن يتحدث إليهم بما كتب . ولعل هذه البيئة الثقافية هي ما افتقده أبو ماضي في سنواته العشرين الأخيرة بالمهجر .

كانت صورة الشاعر عند أبي ماضي صورة مشرقة في ديوانه الجداول ، عميقة
وجميلة . كان الشاعر إنساناً له وجود شرعى معادل لوجود الحاكم أو الفيلسوف
أو النبي أو القائد ، بل إنه ليغلو حتى يقول إن الله شاعر :

كم خفضنا الجناح للجاهلينا
وعزونا هم لنا عزونا
عبرونا يا أيها العاقلونا
إنما نحن معشر الشعراء يتجلى سر البنية فينا
لو دخلتم هياكل الإلهام
وسرحتم في عالم الأحلام
واجتليتم سر الخيال السامى
وعرفتم كما عرفنا الله لحررت أماننا ساجدين
قد سقتنا الحياة كأساً دهاقاً
حسنّت نكهة وطابت مذاقاً
وسقيننا لما شربنا الرفاقا
فتركناهم حيارى سكارى يتمنون أنهم لا يعون
همكم في الكؤوس والأكواب
آه لو كان همكم في الشراب
لطرحت عنكم قيود التراب
وشعرت بلذة أو عذاب هذه الخمر ليتكم تشربونا

ليس الشاعر إذن عبثاً طفيلياً على الحياة ، بل هو كاشف جالها ومسدد خطاها
ومتمم وجودها .

عندما أبدع هذا الكون رب العالمينا
ورأى كل الذى فيه جميلاً وثميناً

خلقى الشاعر كى يخلق للناس عيونا
تبصر الحسن ونهواه حراكا ومسكونا
وزماناً ومكاناً وشخصاً وشئونا
فارتقى الخلق وكانوا قبله لا يرتقونا
واستمر الحسن فى الدنيا ودام الحب فينا

ولعل هذه الصورة للشاعر هى التى حددت له أفق الشاعر وأرضه . فللشاعر رسالة مقدسة حتى يكمل دور الإله فى الخلق . وهنا اتسع أفق « أبى ماضى » سواء فى أفكاره أو فى أسلوبه ، فهو يدعو إلى الاهتمام بجوهر الأمور أو الأشياء . وما المجد والقوة والثروة إلا أعراض زائلة . فالغنى قد يُسرق صندوق ماله ، والقوى لا يقوى على رد الريح أو الداء أو الموت . والمجاهد لم ينل المجد إلا هبة خلعت عليه عليه قلوب طيبة دون من أو أذى . ووراء هذا كله جوهر أو جواهر لعل أولاهها بالتقدير هو هذه الحقيقة الحسنة التى هبطت على الإنسان من المخل الأرفع كما يقول ابن سينا . حين فارتقت النور الكلى إلى نفس الإنسان أو عقله ، والتى يولع بها أبو ماضى كما يقول فى قصيدته التى يستعير لها وزن قصيدة ابن سينا وقايتها :

أنا لست بالحسناء أول مولع	هى مطمع الدنيا كما هى مطمعى
فأقصص على إذا عرفت حديثها	واسكن إذا حدثت عنها واخشع
أختها فى صورة . أشهدتها	فى حالة ، أرايتها فى موضع
إنى لذل نفس تهم وإنها	لجميلة فوق الجمال الأبدع
ويزيد فى شوقى إليها أنها	كالصوت لم يسفر ولم يتقع
فتشت جيب الفجر عنها والدجى	ومددت حتى للكواكب أصبى
فلذا هما متحيران كلاهما	فى عاشق متحير متضعع
وعلمت حين العلم لا يجدى الفتى	أن التى ضيعتها كانت معى

تلك هى الحقيقة الباطنة فى النفس أو الواردة إليها يوم أعطى الله هذه النفس حياتها ، فهى تستخفى فيها ، وما على الإنسان إلا أن يستظن ذاته كى يدرك

أسرارها ، ولكن دون ذلك الاستبطان أن تصفو عين الإنسان وتنصرف عن
الأعراض العابرة وهيئات .. هيهات !

ولكن هناك حقائق أخرى ظاهرة لا ينفع فيها الجدل ولا يفيد المراء . حقائق
الجسد والنشوة ، والطبيعة والكائنات . وهى ليست حقائق مطلقة ، ولكنها حقائق
نسبية ، يصورها كل انسان لنفسه كما يشاء :

صور في نفوسنا كائنات ترتديها الأفعال والأشياء
رب شيء كالجوهر الفرد قد عودته الأغراض والأهواء
كل ما تقصر المدارك عنه كان مثلاً الظنون تشاء

وكل هذه الحقائق ، أو الأعراض الشبيهة بالحقائق كلها تتساوى في عين الفطن
اللييب ، إذ أن ذرة الرمل ككل الرمال ، ومن عز كمن هان ، ولعل هذه النعمة
تبلغ ذروتها حين يصبح الأحياء كالملوك والأمس كالغد .

لقد كان في أمس ماقبله وفي غده يومك المقبل
عجبت لبائك على أول وفي الآخر النائح الأول
هم في الشراب الذى نخشى وهم في الطعام الذى نأكل
وهم في الهواء الذى حولنا وفي ما نقول وما نفعل
ومن حسب العيش دنيا وأخرى فذا رجل عقله أحول
قبل كبعد ، حالة وهمية أمس أنا، يومى أنا، وأنا غدى

إن دون الحقيقة الكبرى ألف ألف غطاء كما يقول الشاعر ، والحقائق الصغرى
جارت نسبيتها على صدقها ، فليعش الإنسان إذن مطمئناً إلى حيرته ، ومطمئناً أيضاً
إلى إنسانيته ، ليجن من اللذات ما يتعش به نفسه دون أن يجور على أحد ، ولينتعج
الشعراء على الحياة من المعاني الجميلة ما يلهمهم الخيال والحب . ولنبتسم فلن في
الأرض والسماء من التجهم ما يكفى ليشغل قلب الإنسان .

كان الأسلوب الأثير الذى اختاره أبو ماضى هو أن يصل إلى القلب عن طريق

العقل ، لذلك فإنه يعنى بتفريع المعنى وتجليته ، سواء أكان ذلك باستخراج تفاصيله أو بضرب الأمثال مستعملا التشبيه ، أو ذاكراً لتطائر تلك الحالة من الحالات الأخرى ، ولعل هذا هو دليلنا إلى ما نجد عند إيليا أبى ماضى من ولع بضرب الأمثال ، هذه الأمثال التى لا نستطيع أن نسميها قصصا ، ولكنها نواذر صغيرة مما يجرى نظيرها على ألسنة العامة والحكماء على السواء حين يريدون أن يصلوا إلى إقناع من يحدثون بفكرة من الأفكار .

من أجمل قصائد الأمثال عند أبى ماضى ، قصيدته التينة الحماة ، وهى تهدف إلى غرض ساذج نبيل . . إن على الكائن أن يعطى دون أن ينتظر جزاء ، ففى هذا العطاء حياته :

وتينة غضة الأغصان بأسفة
قالت لأثرابها والصيف يحتضر
بش القضاء الذى فى الأرض أوجدنى
عند الجمال . وعبدى غيره النظر
لأحبسن على نفسى عوارفها
وليس لى ، بل لغيرى الفنى والفر
لذى الجناح وذى الأظفار لى وطر
وليس فى العيش لى فيما أرى وطر
إنى مفصلة ظل على جسدى
فلا يكون به طول ولا قصر
ولست مثمرة إلا على ثقة
أن ليس يطرقنى طير ولا بشر

• • •

عاد الربيع إلى الدنيا بموكبه
فازينت واكنست بالسندس الشجر

وظلت التينة الحمقاء عارية
كأنها وتد في الأرض أو حجر
ولم يطلق صاحب البستان رؤيتها
فاجتثها فهوت في النار تستمر
من ليس يسخو بما تسخو الحياة به
فإنه أحرق بالحرق ينتحر

ومثال هذه القصيدة كثير في شعر «أبي ماضي» وكثيراً ما ينضج ليتكون منه
هيككل قصصي ، نجد مثاله في مطولاته «الأشباح الثلاثة» و«الشاعر والمملك الجائر»
وغيرهما .

• • •

سيظل فضل أبي ماضي العظيم أنه أحد الذين ردوا العقل إلى الشعر ، وكفى بهذا
فضلاً . . .

على محمود طه

الملاح التائه ...

- ١ -

لوحة حياة :

• فى المنصورة ، أجمل مدن دلتا مصر ، التى يعيش اسمها فى التاريخ منذ أسر فيها القديس لويس ، إبان غزوته الخائبة لمصر ، ولد على محمود طه فى عام ١٩٠٢ .

والمنصورة ترقد ناعمة بين نيل دمياط والبحر الصغير « ترعة من ترع شرق الدلتا » ، وقد كانت ذلك الزمان مقراً مزدهراً لتجارة القطن ، وفيها جالية من متمصرى المهاجرين من شعوب البحر المتوسط .

ومازالت شهرة نساء المنصورة بالجمال تخاليل أذهان المصريين ، وفى نساها شقرة فى الشعر ، واخضرار فى العينين ، والخبثاء يقولون إن ذلك من أثر الفرنسييس .

• وأسرته على شىء من النعمة ، وتعليمه متوسط مهين ، إذ تخرج فى مدرسة الفنون والصنائع ، وظل حريصاً على أن يلحق باسمه لقب « المهندس » كنوع من الواجهة الاجتماعية ، رغم أن درجة مدرسته لا تتيح له هذا اللقب (فى عرف كتاب الدواوين) إلا بمشقة بالغة وبجاملة .

• عمل موظفاً بأثماء المنصورة ، وصاحب مجموعة من شعراء المنصورة . منهم إبراهيم ناجى « البلبل الجريح » ومحمد عبد المعطى الممشى « عاشق الطبيعة » وصالح جودت « العازف ذى الوتر الواحد » ، وتراسل مع البلاغى . والمنشىء

المعروف أحمد حسن الزيات ، الذى كان يحرر مجلة « الرسالة » ، ونشر فى مجلته بعض شعره .

• انتقل الشاعر إلى القاهرة فى أوائل الثلاثينات ، ونشر بعضاً من شعره فى مجلة « أبوللو » ، ثم أصدر ديوانه « الملاح الناث » فى عام ١٩٣٤ وعمره إثنان وثلاثون عاماً . فكان فاتحة شهرته الواسعة ، كتب عنه الدكتور طه حسين يقول :

« هو شاعر مجيد حقاً ، ولكنه مازال مبتدئاً ، وهو شاعر مجيد حقاً ، ولكنه فى حاجة إلى العناية باللغة وأصولها ، وتعرف أسرارها ودقائقها ، فلا ينبغي للشعراء الذين يستحقون هذا الاسم أن يكون علمهم باللغة يسيراً محدوداً ، وأنا واثق بأن شاعرنا إن عنى بلغته ونحوه وقافيته ، وتوخى ما ألف من خفة التصوير ورشاقتة ودقته ، فسيكون له شأن فى تاريخ الشعر العربى الحديث .

وكان ذلك الحكم الختامى من طه حسين بعد كثير من الإطراء وقليل من المؤاخذه .

• نشر بعد هذا الديوان قصائده فى كبريات الصحف وفى صيف سنة ١٩٣٨ عبر البحر إلى أوروبا ، ورغم أن هذه السياحة الغربية كانت متأخرة ، إلا أنها أثرت فيه تأثيراً بالغاً لعل الأثر الذى يدانيه فى حياته هو أثر الشهرة الشعبية الواسعة التى لقيها حين غنى عبد الوهاب كبير المغنين فى زماننا أغنية الجندول ، ومشى المتسكعون فى حواري القاهرة ينشدون :

« أنا بمن ضيع فى الأوهام عمره »

وكان ذلك فى عام ١٩٤٠ . وفى ذلك العام أيضاً أصدر على محمود طه ديوانه « ليالى الملاح الناث » ومعظمه من انعكسات سياحته الأوروبية .

• فى عام ١٩٤٢ أصدر قصيدة حوارية طويلة عنوانها « أرواح وأشباح » وكان قد أصدر قبلها مجموعة من الشعر المترجم لبعض شعراء الإنجليز والفرنسيين مع بعض التوابل الثرية بعنوان « أرواح شاردة » .

• فى عام ١٩٤٣ صدر له ديوان « زهر وخمر » ، واستوت شهرته الواسعة ورسخت .

• فى عام ١٩٤٤ أصدر مسرحية شعرية « أغنية الرياح الأربع » ، هى جديرة بأن تدرس فى نطاق نظائرها من مسرحيات شعراء الرومانتيك الإنجليز ، كشيلى وبايرون ، ولكنها لا تستطيع أن تدخل فى التراث المسرحى الأصيل .

• فى عام ١٩٤٥ صدر له ديوان « الشوق العائد » ، وأجمل قصائده هى القصيدة التى سعى الديوان باسمها .

• فى عام ١٩٤٧ صدر له ديوان « شرق وغرب » ، وكأنه الانتفاضة الواهنة للذبالة المحترقة .

• توفى الشاعر عام ١٩٤٩ ، فى السابعة والأربعين من عمره ، بعد أن ملأ الدنيا وشغل الناس زماناً ، وأتعب مقلديه من ناشئة الشعراء بفتنة موسيقاه وعاله الموشى . ولكن الأعوام التى تلت موته تشهد - لأمر لا ندره - لوناً من خمول الذكر أو اضمحلاله . . . أظلم ذلك أم عدل ؟

- ٢ -

محاولة جواب :

ينقلنى الحديث عن على محمود طه إلى جنة الصبا وبراءته ، لأرانى حدثاً يطمع أن يكون شاعراً ، فهو يحفظ ويقرأ ويقرزم ، وينقل عينه بين لزوميات أبى العلاء وسيفيات المتنبي ، فإذا استشرف عصره قرأ لشاعرين كانا فى ذلك الوقت مهوى أفئدة محبي الشعر فى مصر ، إذ كان سواهما من شعراء سائر أرض الوطن العربى عنا نائين لا نكاد نرى نتاجهم .

كنت مفتوناً بأحد هذين الشاعرين ، مجرد محب للآخر ، وكنت نقيضاً فى ذلك

لمعظم أصحابى الذين كانوا يحفظون ويقرأون ويقرضون معي . . أما فتنتي فكانت بمحمود حسن إسماعيل ، وكان حبي لملي محمود طه .

كان علي محمود طه في تلك الفترة قد استوفى عطاءه الشعري . وكانت أيامه القليلة تشارف نهايتها . ورغم أنه كان في ذلك الوقت في حوالى الخامسة والأربعين من عمره فقد كتبنا حين نقرأ شعره نتوهمه شاباً جاوز الثلاثين بقليل ، رغم أنه قال لنا ذات مرة :

فزعت لكم من وراء السقام وقد جلل الشيب رأسى اشتعلا
وما إن بكيت الهوى والشباب ولكن بكيت العلا والرجالا

وحين جئت القاهرة من بلدتي الصغيرة قبل أن يفارق علي طه الحياة بعامين ، كان مطمحي أن أرى شاعري . وفي أحد مقاهي الجيزة القريبة من الجامعة تعرفت بأنور المعداوى رحمه الله . وكان في ذلك الوقت ألع نقاد الشبان ، وكانت له صفة نعرفها بعلي محمود طه ، فرجوته أن يقدمني إليه لأسمعه بعضاً من شعري . وقال لى المعداوى إن علي طه يتخذ له مجلساً في أحد المقاهي الراقية في وسط القاهرة ، ولعل لهذا ، وأنا الصبي الرقيق تيمت اللقاء .

أما محمود حسن إسماعيل ، فقد كان يتخذ مجلسه في المقهى نفسه دون أن أدري ، كان يجلس وحيداً معظم وقته ، في يده عصا غليظة ، وعيناه إحداها خاية والأخرى مشتعلة ، وكثيراً ما يسند ذقنه إلى عصاه .

قلت لأنور : وأين محمود حسن إسماعيل ؟

فضحك ضحكة رنانة ، وأشار إلى مائدة قريبة قائلاً : « هاهوذا » ... قلنا عن مائدتنا ، واتجهنا إليه ، وبعد التعارف جلست حياً محتشداً ، وأسمعت محمود بعد تمنح واستئذان متأذب بعض ما قاضت به قريحة ابن السابعة عشرة ، وأشهد الله أن صديقي الكبير ، فيما بعد ، محمود حسن إسماعيل ، كان أكثر كثيراً من متحفظ ،

وكأنتي واغل دخلت عالمه . ولكنني مع ذلك قت عن مجلسه سعيداً ، وحكيته لرفاق في الجامعة .

كنت أرى عندئذ في محمود حسن إسماعيل شاعراً متفجراً ، بينا أرى الصقل المحكم في شعر على طه ، وكنت أؤثر التفجر على الصقل ، والفوضى المنظمة على النظام ، ولكنني كنت أحتفظ رغم ذلك بنصف قلبي لعلي محمود طه ، ولم أكن أدري أن أصدقاء جدداً يتسللون إلى قلبي، فيزحمون على طه ، حتى فوجئت بموته في نوفمبر سنة ١٩٤٩ .

يشق عليّ نعي الشعراء ويكيني ، بل وينفضني من أعماقي . وعلى قلة ما بكيت فقد بكيت لموت على طه ، ولموت إبراهيم ناجي ، ولموت بدر شاكر السياب .. وبعد البكاء تأملت مكان على محمود طه ، فوجدته قد صغر . ووجدت من زاحمه هو بلبل الشعراء الجريح إبراهيم ناجي ، الذي أسعدني الحظ بمعرفته في العام الأخير لحياته ، ثم هذه اللغة التي أصبحت أتقن القراءة بها ، والتي استطعت من خلالها أن أقرأ بعضاً من شكسبير وكيتس وشيلي وإليوت .

والآن ، أجدني في هذه الخمس عشرة سنة الأخيرة ، وقد بعدت عن هذا العالم كله ، عالم أيام الصبا ، فلست أعيد قراءة شيء منه إلا نادراً ، ولكنني حين عرض عليّ الأخ سهيل إدريس أن أكتب مقدمة لمجموعة متقاة من شعر على طه فرحت بعرضه ، فتلكت عودة إلى لقاء الأحباء الأول . وطلبت دواوينه في مكتبي فإذا معظمها معار أو مفقود ، فطلبتها عند باعة الكتب ، فإذا بها نافذة . وتساءلت كيف لم يُعد طبعها وقد أعيد طبع بعضها خمس مرات أو ستاً في حياته القصيرة . أيموت الشعراء عندنا بموتهم ، أم يستجيب الناشر لما يجب القراء ويطلبون ؟ ماذا نقل على محمود طه من منطقة الشمس المشمسة إلى حافة الظل الظليل ؟ أهو تغير ذوق العصر واختلاف تلك المنطقة الغامضة الفريدة من إدراك الأمة ووجدانها وإحساسها أو ما يطلق عليه أحد النقاد Senseability ، بحيث إنه ما كان يفتن القراء قبل

عشرين أو ثلاثين عاماً لم يعد يفتننا الآن ، أم هو شئ كامن في شعر على محمود طه ، يجعل سيرورته وثيدة في الزمان ؟

ولعل ما يجعل هذا السؤال ملحاً هو مدى الشهرة الواسعة التي حظى بها على محمود طه في زمانه بحيث خسف نجمه نجوم معظم معاصريه من الشعراء . قد كان مكان الشاعر من اهتمام المجتمع في ذلك الزمان محدوداً ، وكأن المجتمع كان يسترد ما خلعه على لآل الشعر وعُزَّاه : شوق وحافظ . ولكن على طه استطاع أن يتخطى الدائرة التي لم يستطع ناجي ومحمود إسماعيل وأبو شادي وصالح جودت والهمشري أن يتخطوها . وها هي ذى الدائرة تضيق على ذكره بعد جيل واحد من الزمان .

وثمة سؤال يولد من السؤال الأول ، وهو أين مكان على محمود طه في حركة الشعر الحاضر ؟ ولن نستطيع أن ندرك مكانه إلا إذا قسنا مدى أثره في خلفائه من الشعراء . وعند ذلك نجد أثره ضئيلاً واهناً . فرغم كثرة مقلديه في زمانه إلا أن أحداً منهم لم يستطع أن يتمثله ثم ينطلق به إلى أفق جديد . فكأنه نهر شق طريقه على هبل ، ثم تسرب في الرمل .

فلتعد إذن قراءة على محمود طه على هذه الأسئلة تجد جواباً .

• • •

يفجؤنا في على محمود طه هذا الاتساع الشديد لعالمه الشعري . فلن تذكر غرضاً من أغراض الشعر كما يراها القدماء أو المحدثون إلا ووجدت لعل طه إسهاماً فيه أو اقتراباً منه . قل ما شئت في المدح والثناء والغزل ماجنه وعقيقه والوصف ظاهره وباطنه ، وقل ما شئت في شعر التأمل أو الفلسفة أو الحكمة . ولو تجاوزت ذلك إلى الشكل لوجدت القصيدة الموحدة "قافية التي تنسج على منوال القصيدة التقليدية العربية ، ثم لوجدت القصيدة الرباعية القافية والثنائية والموشحة ، ثم لوجدت القصيدة الحوارية ، وضرباً من محاولة المسرحية الشعرية . ولو تجاوزت ذلك إلى

عروض الشعر لوجدت كل أبحره ممثلة في نتاجه الشعري ما عدا بعض غير الدارج منها .

ولو وقفنا عند عالم اهتماماته وقفة متأنية لعجبنا كيف يستطيع شاعر بمفهومنا المعاصر أن يهتم بأن يتحدث عن امرأة ترتدى غلالة رقيقة نائمة تحت نافذتها المفتوحة في ليالى الصيف القمرية ، فيقول :

على خديك خم	ر صباة أفرغها دنا
رحيق من جنى الفتنة	لا ينضب أو يفنى
وفى نهديك طلسيان	في حلمهما افتنا
إلى كنزهما المعبود	بات يعالج الردنا
أغار . أغار إن قبـ	ل هذا الثغر أو ثنى
ولف النهد في لين	وضم الجسد اللدنا
فلن لضوئه قلبا	وإن لسحره جفنا
يصيد الموجة العذراء	من أغوارها وهنا

وهو مع ذلك يحجي عيد الهجرة عاماً بعد عام :

غن بالهجرة عاماً بعد عام وادع للحق وبشر بالسلام
وترسل يا قصيدى نغمأ وتنقل بين موج وغمام
صوتك الحق فلا يأخذك ما في نواحي الأرض من بغى وذام
ويقول منشداً للهجرة في قصيدة أخرى :

يا شرق ملء خاطر ي سحر وملء ناظرى
أوحى ليلك القديم أم رؤى الزواهر

يا شرق ، أى ليلة رائعة الدياجر
نجومها خلف الغمام أعين المقادر
ترنو على جوانب السماء للمهاجر

نمد من شعاعها مثل جناح طائر
رغى الحب للحبيب حف بالمخاطر
تقول . ههنا السرى . ومن هنا فحاذر

والشاعر حين يتحدث في قصائده الوطنية في أيام الانتفاضة التي تلت ١٩٤٥
يهاجم الإنجليز ، ثم نجده يرثى سياسياً مصرياً كان من أخلص أعوان الإنجليز هو أمين
عثمان قائلاً :

كم شهيد فيك مهذور الدماء	لاتراعى، أنت أم الشهداء
كل غالٍ من متاع ودم	لك يا مصر ، وما عز الفداء
قبيل أودى بأمين قاتل	كيف يودى ببنيك الأمانة
كيف يودى بفقى من خلقه	كل معنى من سماح ووفاء
لاتقولوا طائش في رأيه	إنما الرأى من العذر براء
إنما الناس لهم آراؤهم	وهم الأحرار فيها طلقاء

وعلى هذا المنوال تمضى هذه القصيدة ، ويمضى كثير غيرها من قصائده ، منفردة
في عالمها ، بعيدة الشبه بما سبقها وتلاها ، فكان الشاعر يتخذ لكل مقام مقاله ،
ويحشد لهذا المقال أهبطه ، فيعد له ما يوائم من أفكار وصور ، وما ينسجم معه من
تعبير .

والحق أن على محمود طه مسجل وافر الدقة والأمانة للأحداث المصرية والعربية
والعالمية ، فقد كتب قصائد عن باريس وسقوطها وعن الحرب وأهوالها وعن كل
القضايا الوطنية والسياسية التي مرت بالوطن العربى . وهو يشبه شوق في ذلك
كثيراً ، وأوضح شبه له بشوق هو منهجه التقريرى الخطائى في تناوله هذه
الأحداث ، ودنوه في تناولها من الأفكار الشائعة الدانية ، وحرصه على جهازة اللفظ
ورنين الإيقاع ، فكانه يريد أن يخاطب بهذه القصائد جمهوراً واسعاً ، أو كأنه
يتشدها في حفل زاهر .

هذا الجانب الاجتماعي من شعر على محمود طه هو أخنى جوانبه ، فقد كان القراء يعرفونه بصيواته وحديثه عن معاشقه . والحق أن خُمسَ أشعاره على الأقل تخرج عن نطاق ذكر الصبوات والمعاشق إلى أفق القضايا السياسية والقومية والاجتماعية .

ونحن لا نستطيع أن نحاسب شاعراً على اتساع عالمه ، فلك ميزة تُحسب له ، لا نقیصة تُحسب عليه . ولكننا نطالبه حين يتسع عالمه أن تكون زاوية رؤيته لهذا العالم المتسع زاوية محدودة موحدة ، وأن تكون النفس التي تتحدث عن الهجرة وعن أبطال المعارك وعن سياحة الجندول في عرض القنال نفساً متألّفة لا منقسمة . فنحن لا نستطيع أن نتحمل شاعراً يلبس لكل حالة لبوسها ، ويتخير لكل موضوع زاوية الرؤية التي تنسجم معه ، والتي تنسجم مع الذوق العام للجماهير الناس حين يعرضون له . وهكذا كان على محمود طه إلى حد كبير . فهو إذا تحدث عن الصبوة والشيب هبط في الفكر رغم علو الصياغة ليقول :

وقيل كَفَّتهُ عن دنيا شوارده يضاء من شعرات الرأس غواء
لا ، يا غرامی ، وهذا الفن ملء دمی بالنار والصبوات الحمر مشاء
ما أفلتت من يد غيداء عاصية إلا وعادت إليها وهي سمحاء
ويقول في رثائه لصديقه الشاعر محمد الممشرى :

لِمَ يا حياة ، وقد أحلك قلبه لم تؤثره هو المحب الشاكر
أخليت منه يدك حين حلاهما من ذلك الأدب الرفیع الباهر
لو عاش زادك من غرائب فته ما لا يشبه حسنه بنظائر

ويقول في قصيدة بعنوان « حديث قبله » ويفجؤنا بهذه السطحية الشديدة في الإحساس ، رغم جودة الصياغة وحسن انتقاء الكلمات :

تسألني حلوة الميم متى أنت قبلتني في في
تحدث عني ، وعن قبله فيا لك من كاذب ملهم
فقلت أعابها ، بل نسيت وفي الثغر كانت ، وفي المعصم

فإن تكبرها ، لما حيلنى
 سلى شفتيك ، بما حساه
 من شفق شاعر مغرم
 ألم تغمض عندها ناظريك
 وبالراحتين ، ألم تحمى
 هى أنها نعمة نلتها
 ومن غير قصد ، فلا تندمى
 فإن شئت أرجعتها ثانياً
 مضاعفة للغم المنعم
 فقلت ، وغضت بأهدابها
 إذا كان حقاً فلا تحجم
 ساغمض عني كى لأراك
 وما فى صنيك من مأم
 كأنك فى الحلم قبلتنى
 فقلت : وأفديك أن تحلمى

وقد يكون هذا الانساع فى العالم الشعرى مع تنافر زوايا الرؤية ، وهذا الحرص
 على الدنو من تصور عامة الناس للأشياء ورؤيتهم لها ، هما الميراث الشعرى الذى
 ورثه على طه من تراثنا القديم ، فصورة الشاعر المجيد فى تراثنا القديم هى صورة
 القائل الفصيح الذى يستطيع النظم فى شتى فنون القول ، دون أن يحس بحاجة
 نفسية إلى التعبير عن غرض ما من الأغراض . فهو يمدح ويرثى ويتغزل ويصف
 ويطلق الحكم بنفس الدرجة من الإيقان ، وهو لا يحاسب إلا على إيقانه ، وعلى
 قدرته على الاندماج فى الموروث التقليدى للغرض الذى يكتب فيه . كما كانت صورة
 الشاعر المجيد فى تراثنا القديم هى صورة القائل الفصيح الذى يعبر عما فى نفوس الناس
 لا عما فى نفسه وذاته ، ويستطيع أن يصوغ خلجاتهم لا خلجاته ، بحيث يجد
 المستمع بداهة ما كان يفكر فيه نابضة فى كلمات الشاعر .

فهل نستطيع إذن أن نقول إن على محمود طه شاعر سلقى تقليدى ؟ لا أظننا
 نستطيع أن نذهب إلى هذا المدى ، فهو بلا شك شاعر يعيش فى عصره . وما أظن
 نصيب السلفية فيه أكبر من هذا القدر الذى أشرت إليه .

ولكن . . . ما مدى حياة على محمود طه فى عصره ؟

الواقع أن قياس حياة الشاعر فى عصره أمر عسير ، ولو طرحنا للمقارنة شاعرين

كشوق وأبى العلاء المعرى لئزى مدى حياة كل منها فى عصره لتكشف لنا المقارنة على أن أبى العلاء المعرى كان أكثر حياة فى عصره من شوق ، فرغم أننا نجد فى شوق متابعة دؤوباً لأحداث العصر وشخصياته ، ونلتقط من شعره أسماء أعلام العصر وأمراته وسادته ونابيه ، ورغم أننا لا نكاد نجد شيئاً من ذلك قط فى شعر أبى العلاء ، فإن شعر أبى العلاء المعرى يقدم لنا النبض الحضارى لأرض الشام فى القرن الحادى عشر بأكثر مما يقدم لنا شوق النبض الحضارى لأرض مصر فى القرن العشرين ، فهل يكون الفرق بينهما أن أحدهما عاش فى عصره ، بينما عاش الآخر مع عصره ، وأن أحدهما اندمج فيه ، بينما أشرف الآخر عليه من على يرى ويسمع ويتأمل ؟

هنا لابد من الإلحاح على لون من وحدانية الشاعر ، فالشاعر فى مراحل التأمل والإحساس والإبداع ليس جزءاً من العالم ، ولكنه معادل له ، وهو لا يفنى فيه ولكنه يقف إزاءه ، وهو يستطيع عندئذ أن يحقق فرديته بل وحدانيته . وتلك درجة لم يستطعها إلا القليلون .

لا يعنى ذلك قط أن يصرف الشاعر تأمله وانفعاله عن عصره ، وأن يثوى فى عالم وهمى غير محدد فذلك فضلاً عن استحالة ، لا يصنع شاعراً قط ، ولكنه يعنى أن تكون للشاعر الرؤية النافذة المتمعة ، ثم القدرة بعد ذلك على إعادة تركيب الرؤى والإحساسات ، بحيث لا يقع تعبيره فى دائرة العادى والمبتذل ، وبحيث يكشف شعره لقارته ، لا الجانب المألوف من التجربة الإنسانية ، بل جانباً آخر جديداً كان مستكناً فى أغوار الإنسان أو أغوار العصر حتى جلاه لنا هذا الشاعر .

وأظن ذلك كله يستدعى أن يكون للشاعر وجهة نظر عامة فى مشكلات الكون الكبرى ، أو بتعبير عصرى أن تكون للشاعر فلسفة ، ولا نغنى بالفلسفة هنا أن يكون الشاعر فيلسوفاً أو قارئ فلسفة ، بل أن يكون له تصور خاص للكون تصنعه ثقافته وقراءته وتجاربه ووراثته ومزاجه ، وإذا كان لكل إنسان فلسفة بهذا المعنى ، وكان لكل شاعر فلسفته أيضاً ، فإن بعض الشعراء يهرون من أنفسهم ومن فلسفتهم

حرصاً على أن تتسع دائرة جمهورهم ، وأن يحتفظ شعرهم بصفاته الساذج الذى يستطيع أن يتوجه إلى الجماهير الساذجة . فيكون فى ذلك دمارهم . . . « الشهرة العامة هى الدمار العام » كلمة رائعة من كلمات الشاعر ريلكه .

على الشاعر أن تكون علاقته بنفسه أكثر وثوقاً وحميمية من علاقته بالعالم ، حتى يستطيع أن يعيش إزاء عصره ، لا فيه .

- ٣ -

مراحل :

يسأل كل شاعر نفسه فى مطلع حياته الشعرية ، ماذا يريد أن يقول بشعره ، وما دور الشاعر فى هذه الحياة ؟ . وكثيراً ما تتشابه أمامه السبل . فما أكثر طرق الشعر ، وبخاصة فى أدب كأدبنا العربى طويل العمر ، حافل بالتأاذج من الشعراء . منهم من أفنى عمره تجويداً للصنعة ، ومنهم من أفنى عمره تصيداً للإلهام . ومنهم من عد الشعر لوناً من البراعة ، ومن عدّه لوناً من العناية .

وكثيراً ما تتوقف على إجابة الشاعر عن هذا السؤال أشياء كثيرة ، قد يكون من بينها : ماذا يقرأ الشاعر وماذا يدع ، وماذا يحب وماذا يكره ، بل كيف يسلك فى الناس ، وما يكون مظهره ، وأى قناع يرتديه (ولكل إنسان قناعه) ؟ .

ويحدث أحياناً أن تتغير الإجابة عن هذا السؤال من مرحلة إلى مرحلة فى حياة الشاعر ، فهو سؤال دائب الإلحاح والطرح إذا وهب الشاعر نفساً لا تألف السكون وتكثر التأمل فى شأن ذاتها وشأن الحياة من حولها .

وقد كان جواب على محمود طه عن هذا السؤال فى أول حياته الأدبية واضحاً فى قصيدته الفخمة « الله والشاعر » ، إذ يقول :

لا تفزعنى يا أرض ، لا تفرقى من شبح تحت الدجى عابر
ما هو إلا آدمى شقى سمّوه بين الناس بالشاعر

ثم يقول :

أنا الذى قَدَسْتُ أحزانه الشاعر الشاكي شقاء البشر
فَجَرَّتْ بالرحمة ألحانه فاملاً بها يارب قلب القدر
ماالشاعر الفنان فى كونه إلايد الرحمة من ربه
مُعَزَّى العالم فى حزنه وحامل الآلام عن قلبه

كانت هذه النظرة الرومانتيكية هى جواب الشاعر الأول ، ومنها انطلق على محمود طه فى ديوانه « الملاح التائه » وبها كاشف الناس بشعره ، وقدم لهم صوتاً رومانتيكياً ينبع من الجو العام الذى ساد الشرق العربى فى عشريناته وثلاثيناته ، بتأثير التغير الذى أصاب الحياة العربية ، إذ وجدت نفس الظروف التى نشأت منها الرومانتيكية الأوروبية من هجرة للمدن وبدايات للتعليم العام الذى تنمو معه الفردية ، واتساع للطبقة المتوسطة ، وتفكير فى التصنيع أو تحقيق لبعضه . كما وجدت نفس الظواهر الروحية من حملة على العقل وإيثار للخيال .

ومن الحق أن معظم مظاهر التعبير عن الرومانتيكية فى بلادنا العربية كانت أصداء للرومانتيكية الأوروبية . فالمنفلوطى مثلاً الذى أبكى كل قلب مع « ماجدولين » من بغداد إلى تطوان كما قال أحد النقاد ، كان معرباً صائفاً لبعض الآثار الأوروبية ، وأبو شادى وناجى وأبو شبكة كانوا شديدى التأثر بما قرأوه فى أدب الغرب ، والزيات المنشئ والبلاغى وصديق على طه كان مترجماً لبعض آثار الرومانتيكيين الأوروبيين ، وهو الذى أقرأ على طه بعض مترجحاته ، وهو الذى حضه على تعلم الفرنسية .

ولكن هذا التأثر لا يستطيع أن يبنى أن البيئة العربية كانت مهيأة للموجة الرومانتيكية ، وأن هذه الموجة لذلك كان عنصر الأصالة فيها واضحاً ، فإذا كانت قد بدأت تقليداً فقد استطاعت أن تكون بعد فترة وجيزة اتجاهاً رئيسياً ، بل استطاعت أن تكون هى الاتجاه الرئيسى فى أدبنا العربى فى تلك الفترة .

وعلى طه لم يكن رائداً لهذا الاتجاه ، ولكنه كان أكثر شعرائه صقلاً ، وكأنه
 أحس بغريزته الاجتماعية أن هذا الاتجاه هو اتجاه المرحلة . ومن هنا فإن ديوانه
 « الملاح الثالث » دون دواوينه اللاحقة ، صورة من أروع صور الاتجاه الرومانسى .
 ففي قصيدة مثل قصيدة « النشيد » نستطيع أن نلمس أصداء من ليالى دى
 موييه التى ترجمت إلى العربية فى وقت مبكر ، ولكننا لا نخطئ أصالتها
 الرومانتيكية . وفي قصيدة « الأمسية الحزينة » . . . يقدم لنا صورة حياته قائلاً :

آوى إلى جنبات الصخر متفرداً
 أبكى لأمسية مرّت وليلات
 قد غيّرتنا الليالى بعدها سيراً
 وخلفتنا العواذى بعض أشنات

. . .

يا طول ما نَعَمْتُ للصخر أنانى
 وشدّ ما رجعت للموت آهاتى
 يا للبحيرة من يرتاد شاطئها
 ومن يسرّ إلى الوادى مناجاتى
 ومن يعبد لنا أطراف ليلتها
 وما غنمنا عليها من أويقات
 وحلوة فى حفافها وقد عبث
 يد الصبا بمحاشيها الموشاة
 يضمنا باسق فى الشط متفرد
 ضم الشتيتين فى علباء جنات
 وللقلوب أحاديث يحاوها
 تناوح الطير فى ظل الخميلات

وحين يحدثنا عن البحيرة في المقطع الذى أوردته لا نملك إلا أن نذكر بحيرة «لامرتين» ، لا تعسفاً ، فنحن نعرف أن الشاعر كان جاراً لبحيرة المتلة إحدى بحيرات دلتا مصر ، ولكن فرق بين أن يجاور إنسان بحيرة من البحيرات ، وأن يجعل منها عشاً لغرامه وموطئاً لذكراه .

وما أبحر الأوصاف التى تظالعا فى قصيدة مثل « صخرة الملتقى » والتى لا تكون إلا نموذج الشاعر الرومانتيكى ، فهو :

.... الغريب فى قبه النا (م) فى كئيب الفؤاد والنظرات
.....

صحراء الحياة ، كم همت فيها شارد الفكر تائه الخطوات
ظلمتى الحياة منفرد النفس (م) س أبث المحيط حرّاً شكافى
أنا فوق المحيط كالطائر التائه يعلمو موائج الملحاحات
.....

أنا ذاك الشادى الذى نسلت ريد (م) ش جناحيه هبة العاصفات
أنا ذاك الشريد فى صحراء الـ (م) عيش ضل السيل فى الفلوات
أنا قيثاره جففتها الليالى فى زوايا النسيان والغلات
وبصور الشاعر نفسه فى قصيدة من « رمال المصيف » يقول :

إذا أقبل الليل يا حيرتى تفقدت فى الشط حوريتى
وعدت كئيباً إلى غرفى أراعى الكواكب من شرفى
وأشعل بالوجد سيجارتى فلا البدر حب لى سهرتى
ولا البحر هدأ من ثورتى وحيداً تسامرنى فكرتى

هذه الصورة الشخصية جديرة بأن تستوقفنا ، فلو كانت بالريشة واللون لوجدنا فيها نموذجاً شائعاً للشاعر الرومانتيكى .

ولنتنظر فى قصيدة « انتظار » هذا اللقاء العاطفى الرومانتيكى ، إذ يلتقى المحبان

فيظلمها الصمت الرهيب ، ويظللان صامتين حتى تحين ساعة الوداع ، فيتوادعان وقد أمسك كل منهما يد صاحبه ، والدمع يهمل من عيونهما :

أقبلت بالبيات تملأ خاطري
سحراً ، وأملأ من جمالك ناظري
وأظننا الصمت الرهيب ونحن في
شك من الدنيا وحلم ساحر
حتى إذا حان الرحيل هتفت بي
فوقفت واستبقت خطاك نواظري
وصرخت بالليل المودع باكياً
ويداك تمسك في وأنت مغادري

وصدر ديوان « الملاح الثالث » عام ١٩٣٤ ، وهذه هي الصورة التي يقدمها عن شاعره ، وهذه هي الصورة التي اختارها الشاعر لنفسه ، أو الإجابة التي أجاب بها عن السؤال الذي خابله .

وبين الديوان الأول والثاني ست سنوات ، فقد صدر ديوانه الثاني « ليالي الملاح الثالث » في عام ١٩٤٠ ، بعد سياحة الشاعر القصيرة لعامين متوالين في صيف أوروبا . ولقاء الشرق بأوروبا أحد المحاور الهامة في أدبنا العربي الحديث ، فهو الذي أنتج « أوديب » لطفه حسين ، و « سندباد عصري » لحسين فوزي ، و « قنديل أم هاشم » ليحيى حتى و « عصفور من الشرق » لتوفيق الحكيم ، وغيرها من أعمال هامة في أدبنا الحديث .

لقاء الشرق بأوروبا تجربة قد تعصف بالشرق فتفقده مواطني قديمه ، وقد تفتح عينيه على رؤية جديدة لواقعه ، وقد تعيده إلى بلاده أشد إيفالاً في تقديس سلفه وعبادة أجداده .

وأوروبا أوجه كثيرة ، فيها الثقافة والحضارة ، وفيها الموسيقى والفن ، وفيها الرسم

والتصوير ، وفيها التقدم الصناعى والتكنولوجى ، وفيها جمال الطبيعة ، وفيها أخيراً سهولة العلاقات بين الرجل والمرأة .

ومن سوء الحظ أن على محمود طه حين زار أوروبا عام ١٩٣٨ لم يكد يفتن إلى أن هذه السنة كانت سنة تجمع نذر الحرب العالمية الثانية ، وقمة النزاع بين المذاهب والآراء . ولم يعرف من أوروبا إلا مناظر بحيرة كومو وزورق الجندول فى عرض البحر ، وخمر الراين المعتقة ، وهبنا تساعنا فى أن لا يعرف صراع الفلسفات والآراء ، فهل نتسامح فى أن يجهل صراع المذاهب الفنية بين السيربالية والواقعية والرمزية ، وأن لا يلتبس أسماء كانت فى ذلك الوقت تطوّف بأوروبا شرقاً وغرباً مثل فرويد وبيكاسو وبرجسون وشو وغيرهم ؟ .

لعل مما قاد على محمود طه إلى هذا المزلق فى مواجهته لأوروبا أنه لم يتلق فى صباه ومطالع شبابه تعليماً منظماً ، فهو ينظر إلى الأدب والأدباء كظواهر منفردة لا تيارات حضارية وفكرية لها أصولها وامتداداتها فى تربة المجتمع وفى عروق السياسة والاقتصاد والفلسفة والتاريخ . ولعله اختار فى تعبيره عن أوروبا دور السائح المتلذذ بما يراه ، إجابة أخرى لنفسه عن دور الشاعر ، فما الشاعر إلا معبر عن الحسن ، وليس حسن أشد إغراء بالتعبير من حسن النساء وجمال الطبيعة .

ولعل مما قاده أيضاً إلى هذا المزلق الخطير أنه انتقل إثر صدور ديوانه إلى طبقة اجتماعية وجبة تتكون من كبار محررى الصحف ، وبعض السياسيين المحترفين ، وهذه الطبقة المنزلة بطبعها ضيقة الثقافة ، مؤثرة لتسطيح الأمور ، شديدة الولع بالثرثرة عن النساء والخمر والمتعة . فكأنه كان يستجيب لما تراه تلك الطبقة وتطلبه فى شاعرها وفنانها .

وقد كان من شأن هذه النغمة التى امتلأ بها ديوان « ليلى الملاح التائه » أن تفتح للشاعر طريقاً إلى قلب عامة القراء ، ولا غرو فهو يستجيب لتخيلهم المكبوت فى تصوره للعلاقات السائبة بين الرجل والمرأة ، ويوازى فى تلبية غرائزهم لوناً من

أحلام اليقظة الجنسية التي كثيراً ما تخايل النفوس المراهقة منها يختلف عمرها .
مادامت قد ثبتت في وعيها عند حدود المراهقة .

ونحن لا نستطيع أن نعترض أن يتخذ شاعر من اللذة موضوعاً له ، ولكن
وصف اللذة وحدها لا يكفي ، كما أن وصف الألم وحده لا يكفي . بل ينبغي أن
ينضاف إليهما لون من التعمق ونفوذ النظرة . بحيث تصبح اللذة فلسفة ومذهباً في
الحياة .

وديان « ليلى الملاح التائه » يستطيع في بعض قصائده أن يتجاوز مجرد الوصف
إلى ابتداع وجهة النظر . . ولكن ذلك قليل فيه .

ومن الغريب أن الشاعر في هذا الديوان قد غير صورته الشخصية من صورة
الشاعر الرومانتيكي التي سبق أن رسمها لنفسه في ديوان « الملاح التائه » إلى صورة
الشاعر ذي الصبوات والمعاشق أو الشاعر المفلوت :

ويك ! لا تنظري إلى قلدي نظرات الغرب والقربي
شفتك النديتان به فيما روح ذلك الحب
شهد المنتشى بخمرها أن هذا الرحيق من عنبى

ربّ ليل مر أفنيناه ضماً وعناقاً
وأدونا من حديث الحب خمراً نتساقى
في طريق ضرب الزهر حواله نطاقاً
ونجلى البدر فيه ، وصفا الجو رواقاً

قلت لى والحياء يصيغ خديك :
مل. عينيك يا فتى الشرق أحلام
وعلى نغورك المشوق ابتسام
أوحقاً دنياك زهر وخمر
قلت : يا فتنة الصبا حفلت دنيا
ك بالحب والنوى والأغاني
أنار تبحى بها أم دعاء
سكارى وصبوة واشتهاء
ضرجته الأشواق والأهواء
وغوان فواتن وضنناء

ما أثارت حرارة الجسد المشتاق إلا مرارة الحومان
إن أجسادنا معابر أروا (م) ح إلى كل رائع فنان
أنا أهوى روحية العالم المنظور ، لكن بالجسم والوجدان

هذه الصورة هي الصورة التي ارتضاها الشاعر لنفسه ، حتى قضى آخر
أيامه ، وازدادت عنده وضوحاً وجلاءً كلما ازداد ترحيب دائرة أصحابه وقرائه
بها حتى وصلت عنده إلى مرحلة الزهو المسرف بقدرته على العشق وبتعدد
معاشقه . كما في قصيدة « اعتراف » في ديوان « زهر وخمر » .

ولكن شيئاً آخر كان يخالل الشاعر ، وبخاصة بعد أن ارتبط بالسياسة ، وأصبح
قريباً من الوفد ، وهو أن يكون شاعر مصر الأول كما كان شوقي إبان حياته ، يرثي
كبراءها ويسجل أحداثها ، ويناجي أحلامها على المستوى السياسي .

وفي هذا المجال كتب على طه كثيراً من قصائده ، لعل أجدرها بالبقاء قصائده
عن فلسطين .

لقد مات الشاعر الرومانيكي في عام ١٩٣٨ ليحل محله الشاعر المتعشق الذي
يكتب في بعض الأحيان عن اهتمامات الجماهير السياسية . وكلا الدورين متكاملان
ينبع من وجهة نظر واحدة . فالشاعر يريد أن يكون في وسط الحياة العامة . قريباً
من اهتمام الناس . ولا بد عندئذ من اللعب على الأوتار التي ترضيهم وتقرب من
فكرهم ووجدانهم .

وأخيراً ، لقد أثرت كثيراً من الأسئلة أو هي في الحق سؤال يلد سؤالاً لينشعب عن
سؤال جديد ، فهل وفقت في الجواب عنها ؟
ذلك لك ، أيها القارئ .

المنحى الشخصى فى حياة أبى العلاء المعرى

ما شكأ أبو العلاء الآفة إلا لهما ، وغاية ما قاله عنها ثراً مما ينطوى على التشكى هو ذلك التعبير الكرم المترفع « وأنا مستطیع بغیرى » ، أما فى الشعر فقد كشف بعض بثه حین روى أن عاهته هى أول سجونہ ، تتقدم فى ذلك لزومه بيته ، وكون نفسه فى جسمه الخبيث . ولا أريد بذلك أن أقرر أن هذين الخاطرين وحدهما هما كل ما روى لأبى العلاء من سوانح فى هذا السبيل ، ولكن تجدر الإشارة إلى أن النبرة تختلف بلا شك بين هذين الخاطرين اللذين أشرت إليهما ، وبين قوله :

وبصير الأقوام مثلى أعمى فلهما فى حندس نلاطم
او قوله :

أنا أعمى فكيف أهدي إلى النج والناس كلهم عميان
والعصا للفرير خير من القائد فيه الفجور والعصيان
فإن أبا العلاء فى هذه الأبيات وسواها لا يأسى لنفسه ، ولا يتحزن عليها ، ولكنه يتأمل فى قصور الذهن البشرى بعمامة .

المنحى . . والمعرى

ولم يكن أبو العلاء على أى حال ممن يبالغون فى التأسى على أنفسهم ، فقد كانت الكرامة عنده هى مناط شخصيته وملاك أمره فى قوله وفعله .
وأبو العلاء ملمح فريد من ملامح التراث العربى . ولو أردنا إجمال خطى تطوره

الفنى لقلنا إنه نشأ كما ينشأ الشعراء . حافظاً راوياً لعيون الشعر العربى مفتوناً كناشئة زمانه بذلك الشاعر الذى هبط أرض الشعر العربى كالزوجة . فلاً الدنيا وشغل الناس .

وأغلب ظنى أن فتنة أبى العلاء بالمتنبى لم تكن بشاعريته وأسلوبه فحسب ، بل كانت بحياته القلقة العاصفة أيضاً « كأن الريح تحته يصرفها يمينا أو شمالاً » . وربما كان معاصرو أبى العلاء يعرفون عن وقائع حياة المتنبى أكثر مما نعرف . فقد كان العهد به قريباً ، وكانت أصداء فعاله ومواقفه مازالت تتردد فى نواحي حلب التى عاش فيها زمناً . وربما كان معاصرو أبى العلاء أيضاً لا يختلفون فى نوازع المتنبى الدينية والسياسية كما تختلف نحن الآن ، فنسبه حيناً إلى العلوية أو القرطبية أو غيرها ، فلقد كانوا على الأرجح يدركون ما كان يعنيه أبو الطيب بقوله فى رثاء جدته :

ولو لم تكوئى بنت أكرم والد لكان أباك الضخم كونك لى أما
وكانوا يدركون - على الأرجح كذلك - من هم قومه أولئك الذين بهم فخر كل من نطق الضاد وغوث الجاني والطريد ، وكانوا يعرفون - ربما - ما ذلك « الحق » الذى يعنيه ويعقد العزم على طلبه فى قوله :

سأطلب حقى بالقنا ومشايخ كأنهم من طول ما التمشوا مرد

كان أبو الطيب يريد أن يصنع من حياته مجداً من أمجاد الأفعال ، لا من أمجاد الأقوال ، وكان يتخذ المقال سبيلاً إلى التميز حتى يفتح له باب الإمارة والملك ، وهو قد طلبهما بالخروج والانتقاص على الدولة الكائنة فى شبابه ، ثم طلبهما بالتقرب إلى الدولة الكائنة فى شيخوخته ، وكأنه قد طامت الأيام من غلوائه ، وأقنعت كما تقنع معظم الطموحين أن الغايات تبرر الوسائل ، حتى لقد أصبح يرى أن أخلاق التسامح والرضا من خدعة الطب اللئيم .

ولا شك أن أبا العلاء قد تأثر فى شبابه لا بشعر المتنبى فحسب ، بل باندفاعه نفسه العاصفة . ومن ذلك الذى يقرأ المتنبى فى شبابه ولا يقع فى أسره ذوقاً وروحاً ،

إن للمتنبي فتنة كفتنة الحب الأول ، فهو يخيل لقارئه أن كل مطمح في الحياة دان قريب ما دامت لك القوة التي تجتري العاطفة ، والبأس الذي ينكر العطف ، وما عطف أو عاطفة يسبغان على « أهيل » هذا الزمان وغيره من الأزمان ، إذا كان أعلمهم فديماً وأحزمهم وغداً وأكرمهم كلباً وأبصرهم أعمى وأسهدهم فهداً وأشجعهم قرداً (وما زاد كاتب المقال في هذه الأوصاف القاسية كلها على المتنبي حرفاً واحداً) !

وتطالعنا في صفحات « سقط الزند » أولى مجموعتي أبي العلاء أبيات كثيرة متنبية المنع ، وما أخال إلا أن أبا العلاء كان ينكر ما فيها من استعلاء وإسراف لورويت له في شيخوخته الحكيمة المتطامنة ، ولا نستشهد هنا بمطلعه المأثور « ألا في سبيل المجد ما أنا فاعل » ، فذلك المطلع أشهر من أن نذكره ، ولنذكر أبياتاً أخرى له كثيرة ، فيها ما هو أكثر غلواً في الخيلاء من ذلك المطلع المخطوط .

يقول أبو العلاء :

الفرق البدر يوضع لي مهاد أم الجوزاء تحت يدي وساد
قنعت ، فخلت أن البدر دوني وسيان التقنع والجهاد
ويقول :

وراني أمام والامام وراء إذا أنا لم تكبرني الكبراء
بأى لسان ذامني متجاهل على . وخفق الريح في ثناء
تكلم بالقول المفضل حاسد وكل كلام الحاسدين هراء
ومن هو حتى يُحمل النطق عن لحي

إليه ، وعشى بيننا السفراء
ومد قال إن ابن النيمة شاعر
ذو الجهل مات الشعر والشعراء
أعشى القوافي تحت غير لوائنا
وعن على قواها أمراء

ولى عظيم راب أهل بلادنا
 فإنا على تغييره قدراء
 وما سلبتنا العز قط قبلة
 ولا بات منا فيهم أسراء
 ولا سار في عرض السجادة بارق
 وليس له من قومنا عفراء
 ولسنا بفقرى يا طعام إليكم
 وأنتم إلى معروفنا فقراء
 ولا شك أن الأبيات السالفة تستوقف قارئ أبى العلاء الذى ألفه في مجموعته
 الشعرية الثانية « اللزوميات » .. وربما رأى فيها المتنبي أكثر مما يرى أبى العلاء . وما
 ظنك بشاعر يقول عن خصمه « ابن اللثيمة » . ويصف القوم الذين يخضهم
 بالطعام ، وتلك كلمة مما أحب المتنبي أن يصف به الناس جميعاً ، وربما حلا لهذا
 القارئ الذى ألف أبى العلاء أن يرفع في وجه هذه الأبيات أبياته الجليلة المتواضعة :

يزورنى الناس ، هذا أرضه يَمَن
 من البلاد ، وهذا أرضه الطَّيْسُ ^(١)
 قالوا سمعنا حديثاً عنك أعجبنا
 لا يعد الله إلا معشراً تسوا
 يبهون منى معنى لست أحسنه
 فإن صدقت عنهم أوجه هُسنُ
 ماذا تريدون ، لا قال تسر لى
 ليستباح ، ولا علم لهلنس
 إلى الشئ بأتى لا أطيق لكم
 معونة ، وعروف الدهر تحبس

(١) الطيس : خراسان أو مدينة بها .

بل لقد يحلو لهذا القارئ الألف لشعر أبي العلاء في لزومياته أن يخرج من عالم
الآيات الأولى المقعق إلى هذا النغم الواهن بما يشيع فيه من شعور مرهف منكسر ،
وحزن هادئ ممتد .

• • •

متى أدرك هذا الشعور المرهف المنكسر ، وهذا الحزن الهادئ الممتد روح
الشاعر ، قال به عن ظل المتنبى إلى ظل نفسه ، وعكف عندئذ على هذه النفس
يتأملها فيمعن في التأمل حتى تنكشف له ، فإذا هي نفس زاهدة متوحدة ، قاعة
بجهدا في الوصول إلى حال من الصفاء والتزهد عن الغرض في القول وعن الغرض
من النعم .

لقد نجم عن هذا الاختلاف في حال أبي العلاء النفسية تباين ذو ثلاث شعب
بين صدر حياته وبين منتصفها وآخرها .

• تباين أسلوبه في الحياة ، فتوقف عن الرحلة إلى المدن الإسلامية في الشام
وغيره من الأقطار ، واعتكف في بيته إلا أن يزوره طلاب علمه .

• وتباين أسلوبه الشعري ، فأصبح هذا الأسلوب الذي نعرفه ، مليئاً
بالمحسنات ، غنياً بالإحالات إلى الثقافة العربية الكلاسيكية من نحو وفقه وفلك
وتاريخ .. لم يعد أسلوبه تقليداً للمتنبى في جهارته وقوة موسيقاه ، بل أصبح
استمداداً من ذاته بما فيها من ثراء لغوي وثقافي واسع ممتد .

• وتباين عالمه الشعري ، فأصبح الموت أو ما يدور قرب معنى الموت هو عالمه
الأثير .

وهكذا كانت اللزوميات ثمرة هذا التحول الغريب !

« في بغداد » :

يقول لنا القدماء إن أبا العلاء ظل في بغداد سنة وتسعة أشهر ، ويختلفون في
تقدير حفاوة بغداد به .

يقول ابن القفطى صاحب كتاب « إنباه الرواة على أنباء النحاة » : « واشتهر ذكره ببغداد - وقرئ عليه كتابه « سقط الزند » . واجتمع بالشريفين الرضى والمرضى ، ولدى أبى أحمد . وشهدا بفضلته وفطنته وذكائه ... وحضر خزانة الكتب التى بيد عبد السلام البصرى ، وعرض عليه أسماءها ، فلم يستغرب فيها شيئاً لم يره بدور العلم بطرابلس سوى ديوان « تيم اللات » فاستعاره منه ! » .

وبما ذكره القفطى نعرف أن أبا العلاء لقي الكرامة فى بغداد ، وأن علماءها فطنوا إلى ذكائه وبديته وفصله ، بينما يحدثننا رواة آخرون عن موقف تعيس له فى حضرة الشريف المرضى ، لقي فيه ذلاً ومهانة .

يقول ياقوت الحموى فى كتابه « إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب » :

« وكان أبو العلاء يتعصب للمتنبى ، ويزعم أنه أشعر المحدثين ، وكان المرضى يفيض المتنبى ويتعصب عليه ، فجرى يوماً بحضرته ذكر المتنبى والمرضى ، فقال المعرى : لو لم يكن للمتنبى من الشعر إلا قوله : « لك يا منازل فى القلوب منازل » لكفاه فضلاً ، فغضب المرضى ، وأمر فسحب برجله ، وأخرج من مجلسه ، وقال لمن بحضرته :

أندرون أى شئ أراد هذا الأعمى بذكر هذه القصيدة ، فإن للمتنبى ما هو أجود منها لم يذكرها ، فقيل « النقيب السيد أعرف » ، فقال : « أراد قوله فى هذه القصيدة :

وإذا أتتك ملحنى من ناقص فهمى الشهادة لى بأنى كامل

وتنتهى قصة ياقوت ، ويغلب على الظن أن ياقوتاً سمعها فرواها وأنها من تزيد الرواة ومجالس المتظرفين ، لكى يحكوا بها عن ذكاء الرجلين : أبى العلاء المعرى والشريف المرضى ، ولا يخفى عن بالنا أن بين المعرى وياقوت متى عام ، وأن مؤلفاً لم يشر إلى هذه القصة قبل ياقوت .

وبما يدحض هذه القصة دحضاً أن المعرى لم يحفظ لبغداد بعد أن غادرها إلا

أجمل الذكريات ، وذلك واضح في رسالة له إلى خاله حين عودته إلى بغداد .

« ورعاية الله شاملة لمن عرفته ببغداد ، فلقد أفردوني بحسن المعاملة ، وأثنوا علىّ في الغيبة ، وأكرموني دون النظراء والطبقة ، ولما آنسوا تشميري للرحيل ، وأحسوا تأهبي للظعن ، أظهروا كسوف بال ، وقالوا من جميل كل مقال ، وتلفعوا من الأسف ببرد قشيب ، وذرفت عيون أشياخ شيب ... الخ ... »

بل إن أبا العلاء يأسى في غير موضع من شعره ورسائله على تركه بغداد ، فيقول في إحدى الرسائل :

« ولما فاتني المقام بحيث اخترت ، أجمعت على انفرادي بعملي كالطبي في الكناس ، ويقطع ما بيني وبين الناس إلا من وصلني الله به وصل الذراع باليد ، والليلة بالغد ... » .

لقد كانت الإقامة في بغداد هي مبتغاه ، ولقي فيها من التكرم أبلغه وأوفاه ، فمن الذي زاده عنها ؟ .

ولماذا آثر الشاعر المنصرم الشباب العزلة أسلوب حياة . والموت موضوع شعر ، حين عاد من بغداد إلى مرة النعان ؟ .

• • •

يحدثنا أصحاب المدرسة الشخصية في الفلسفة ، الذين يمثلون في مونیيه وتابعيه عما يسمونه المنحنى النفسي في حياة الإنسان .

والمنحنى النفسي هو انتقال الشخص إثر تجربة حادة من نقيض إلى نقيض .. من ولع بالحياة إلى الزهد فيها أو من تكاسل إلى حمية ونشاط ، أو من تفاؤل مطلق إلى تشاؤم سابع ، ولو ضربنا مثلاً بيودا كما تروى عنه الكتب لقلنا إنه كان أميراً لاهياً بنعيمه حتى فوجئ برؤية قصور الحياة في تجلياته كال فقر والمرض والشيخوخة إذ خرج يوماً من قصر أبيه ، وكم من قصص في حياة الصوفية المسلمين كإبراهيم بن أدهم ورابعة العدوية وغيرهما تدور في هذا المدار .

إن الحجب لتكشف فجأة ، ويتجلى للإنسان طريق آخر غير طريقه ، يدعو للمسير فيه ، فكان هذه التجربة الحادة العيانية أو العقلية تهز نفسه هزاً .

فما هي التجربة التي حولت أبا العلاء من رجل له في الدنيا نصيب إلى رجل زاهد في نصيبه من الدنيا . ومن تلميذ مقلد للمتنبي في جهارته وعنفوانه إلى حكيم منكسر النفس خفيض الصوت ؟

• • •

ليست زيارة بغداد بذاتها هي الباعث على هذا التحول ، فهي بذاتها زيارة لمدينة مسلمة تتألق فيها الحضارة كزيارته لطرابلس الشام أو حلب ، وقد تكون بغداد أجل شأنًا وأحفل بالعلم من سواها من الحواضر ، فهي عندئذ قصبة ملك الإسلام والمسلمين ، ولكن أبا العلاء نفسه - وقد عهدناه صادقاً - يحدثننا أنه لم يعرف فيها ما يزيد كثيراً عما عرفه .

وقد يقول قائل إن موت أمه حين وصل إلى الشام هو تجرته المصيرية . ولكن هل كان أبو العلاء ساذج النفس حتى لا يدرك أن الموت قدر لا يرد ، وبخاصة وقد كان في الأربعين ، وكانت أمه عندئذ على أرجح الفروض تقترب من الستين أو تجاوزها ؟ .

فأبو العلاء إذن حين قارب الأربعين لم يزدد علماً بشئ ، لا باللغة التي أتقنها ، ولا النحو الذي أحاط به ، ولا المذاهب الدينية والفلسفية التي تأمل فيها فأطال التأمل . والتجربة المصيرية التي غيرت حياته إذن ليست تجربة فكرية ، ولكنها تجربة شخصية .

وقراءة شعر أبي العلاء في اللزوميات تفتح لنا باب الظن واسعاً . ولنقرأ هذا البيت :

ظن الحياة عروساً خلقتها حسن وإنما هي غول خلقتها شرس

ولنحاول أن نقرأ بقليل من التعديل :

ظن العروس حياة خلقها حسن وإنما هي غول خلقها شرس
وعندئذ قد يفتح لنا سبيل من القول ، نخصي معه في قراءة شعر أبى العلاء عن
المرأة ، وننوقف عند أبيات كثيرة لا تحصى يجعل الدنيا فيها عروساً . فهي تسوم
زوجها ، وهو الإنسان بعامة ، سوء العذاب . وهي لا ترعى عهداً ولا تحفظ وداً ،
وجميع قولها وفعلها كذب وخذاع .

يقول أبو العلاء :

مهجنى صد يحاربني أنا منى فكيف أحترس
إنما دنياك غانية لم يهنى زوجها العرس
وأرجو أن تستعين بهذا النهج الإبدالى الذى اقترعناه لنقرأ البيت هكذا ، وإن
خالفت العروض :

إنما الغانية مثل الدنيا لم يهنى زوجها العرس
ويبدولى عندئذ أن أبا العلاء عرف المرأة في بغداد عاشقاً ، وفكر فى أن يتزوج ،
ولكن بدت له أحوال آثر معها السلامة من كل ذلك ، ودخل فى عزلته الشاملة ،
ولنقرأ هذا البيت فى ضوء ما اقترعناه من قبل :

وزوجك أيها الدنيا تمنى طلاقك قبل أن يقع المسيس
يدو لنا أبا العلاء فى حديثه عن المرأة فى اللزوميات عاشقاً مهزوماً ، قنع من
الدنيا بأذى نصيب ، وقطع صلته بالحياة ، فى توالدها وتكاثرها ، حين آثر أن لا
يبنى على أحد كما جنى أبوه عليه .

وحين يرفض الإنسان توالد الحياة وتكاثرها ، فكأنه يرفض الحياة جملة
وتفصيلاً .

• • •

أبو حيان التوحيدى

الأديب الذى أحرق كتبه

من أوجع الصفحات التى حفظها لنا ياقوت الرومى فى معجم أدبائه تلك الرسالة التى وجهها شيخ أدباء زمانه « أبو حيان التوحيدى » إلى صاحبه القاضى أبى سهل على بن محمد ، حين نعى إلى هذا الصديق عزم أبى حيان على إحراق كتبه ، فكتب إليه لائماً ، وكان رد لومه تلك الرسالة :

كان أبو حيان قد أوفى على نهاية العمر ، بعد أن خاض رحلة السنين شقياً مجهداً ، فقد كان أول ما وهبت له الحياة طفولة تفقد حنان الأم ، وتفويض بفسنك الرزق ، ثم أنفق شبابه وحيداً لا يجد له : ولداً نجياً ، وصديقاً حبيباً ، وصاحباً قريباً ، وتابعاً أديباً ، ورئيساً منيباً ، واحترف حرقة من أكثر الحرف إثارة للملل وإرهاقاً للبصر ، وتلك هى حرقة الوراق ، أو نسخ الكتب للأدباء والمتأدبين ، وقد يكون ذلك الذى طلب منه نسخ كتاب من الكتب جاهلاً أو مدعياً ، أو واحداً من أهل الثراء والوجاهة الذين يظنون أن وجاهتهم لا تكتمل إلا باقتناء الكتب واكتناز نقائس التصانيف .

وكان من البدهى أن يلوذ أبو حيان - كمادة أدباء زمانه - بأهل الوجاهة الاجتماعية مادحاً أو نديماً ، ولكن يظهر أن أديبنا كان سىء المظهر حاد الطبع ، فلم ينل من هؤلاء الوجهاء إلا الزرابة والعناء . وكان أثقلها وطأة عليه وجيبين اشتراها بالأدب وبرعا فى الحفظ والرواية ، وهما ابن العميد والصاحب بن عباد .

وظلت الحياة تعطى أبا حيان قليلاً وتمنعه كثيراً حتى بلغ التسعين ، فنظر وراءه عندئذ في سخط ، واستخار الله - كما يقول - أياماً وليالي ، حتى أوحى إليه في المنام بما بعث راقد العزم ، وأجد فاطر النية وأحيا ميت الرأى .. وعندئذ أعلن عن نيته ، فتلقي رسالة صديقه العاتبة اللائمة .

وردّ أبو حيان على صديقه برسالة طويلة ، تنبض مرارة وحزناً ، بشرح فيها ما استقر عليه رأيه ، وينفض فيها بثه وحزنه ، ويؤكد فيها عزمه النافذ .

ويقول أبو حيان في مطلع الرسالة إن كتبه تلك قد حوت من أصناف العلم سره وعلايته ، ولعله يقصد بالسرفنون الفلسفة ، وبالعلانية فنون الأدب . وأما الفلسفة أو الحكمة فلا جدوى منها . إذا أنه لم يجد من يتحلى بحقيقة هذه العلوم رغباً ، وأما الجانب الممثل للعلانية في كتبه فهو لم يجد من يحرص عليه طالباً ، فكان الناس عنده لا يريدون حكمة تنير عقولهم أو أدباً يحسن أذواقهم .

• أبو حيان يحاكم نفسه :

ويحاكم أبو حيان نفسه في آخر أيامه سائلاً إياها لم آثرت الكتابة على غيرها من الحرف ، ويكون جوابه دون مواربة أنه كتب كتبه طلباً للشهرة بين الناس ، وليكون له عندهم جاه ومال . وذلك مطلب زائف ، وإن كان لم يتحقق ، ثم يميل إلى قضية « الخلود الأدبي » بلغتنا نحن ، فيرى غير موارد أن الأجيال القادمة لن تعبأ به ، وبخاصة إذا قاسها على الأجيال التي عاصرها وعاصرتها :

« وشق على أن أدعها (أى كتبه) لقوم يتلاعبون بها ، ويدنسون عرضي إذا نظروا فيها ، فإن قلت لم تسمهم بسوء الظن ، فجوابي أن عياني منهم في الحياة هو الذى يحقق ظني بهم بعد المات ، وكيف أتركها لأناس جاورتهم فما صح لي من أحدهم وداد ، ولا ظهر لي من إنسان منهم حفاظ ، ولقد اضطرت بينهم بعد الشهرة والمعرفة في أوقات كثيرة إلى أكل الخضر في الصحراء ، وإلى التكفف الفاضح عند الخاصة والعامة ، وإلى بيع الدين والمروءة ، وإلى تعاطي الرياء بالسمعة والتفاق ، وإلى ما لا يحسن بالحر أن يرسمه بالقلم » .

ويكشف لنا أبو حيان في هذه الرسالة عن طائفة سبقت من الأدباء والمفكرين الذين أدركوا إخفاق سعيهم نحو المعرفة ، وضنوا بشمرات قرائعهم أن تلقى أمام دهاء الفكر ، تعبت بها ، وتشددت بما فيها دون فهم أو خلوص نية ، فأحرقوا كتبهم أو غسلوها بالماء أو دفنوها في باطن الأرض قبل أن يفارقوا الحياة !

فمن هؤلاء أبو عمرو بن العلاء الذى دفن كتبه في باطن الأرض فلم يوجد لها أثر . ومنهم داود الطائى الذى كان يقال له تاج الأمة ، إذ طرح كتبه في البحر . وقال بناجيها : نعم الدليل كنت ، والوقوف مع الدليل بعد الوصول عناء وذهول ، وبلاء وخمول .

فكان داود كان يكتب كتبه بحثاً عن ذات نفسه ، وطلباً لخلاصها من حيرتها ، فلما استقرت وأصابها اليقين ، لم تصبح لهذه الكتب جدوى . ومن هؤلاء المتخلصين من ذنب الكتابة قبل أن يفارقوا الدنيا أبو سليمان الداراني الذى جمع كتبه في فرن وأحرقها ، ثم قال :

« والله ما أحرقتك حتى كدت أحرق بك » .

ومنهم أيضاً سفيان الثوري العالم الفقيه ، وأبو سعيد السيرافي العالم النحوي الذى يسميه أبو حيان « سيد العلماء » .

• لماذا أحرق ؟

من حسن حظنا أن أبا حيان حين أحرق كتبه ، لم يحرق - إذا كان قد فعل حقاً - إلا ما تأخر زمنه منها أى ما كتبه في العشرين عاماً الأخيرة من عمره ، أما كتبه الأخرى فقد حفظتها الرواة وتناقلتها من بعدهم الأجيال ، حتى بقيت صفحاتها لتجيب لنا عن سؤال نلقيه ونحاول أن نجيب عنه ، فما أكثر الكتاب والأدباء في شتى العصور والأمم الذين يحسون في أواسط العمر أو أخرياتهم أن سعيهم كان عبثاً ، ويتمنون لو عاد عمرهم إلى بدته ، فاختاروا لهم نهجاً مختلفاً .

وكتب أبو حيان في معظمها شبيه باليوميات ، وفيها كثير من أدب الاعتراف ،

فكتابه الرائع « الامتاع والمؤانسة » هو ثمرة أربعين ليلة من السمر ، كان فيها أبو حيان يتادم أحد وزراء عصره ، ويفيده علم الأدب ومذاهب الفكر ، بينما يجرى كتابه « الإشارات الإلهية » بجرى الخواطر والتأملات الصوفية والخلقية . أما كتابه « مثالب الوزيرين » فهو أشبه بمقالة طويلة في هجاء الصاحب بن عباد وابن العميد ، وحكاية ما كان بينهما من نوادر وتغامز وجفوة .

وهكذا يتضح لنا الهيكل النفسى لأبى حيان ، وهو هيكل ليس غريباً عن هياكل المثقفين كما ألفتها الحضارة في زمنه ، بل ألفتها الحضارة العربية الكلاسيكية بشكل عام . فقد كان دأب المثقف إذا آنس في نفسه نبوغاً وتميزاً أن يسعى إلى بلاط أمير أو وزير ، ويقيد نفسه بخدمته إما مادحاً أو نديماً ، وكذلك كان أبو حيان حين استوثق من موهبته ، فألقاه بلاط إلى بلاط . ورمته حاشية إلى أخرى .

ولكن أبا حيان حين دخل إلى مهنة النديم لم يظن إلى أصولها ، وهبه رزق من العلم أوفره وأفضله ، ومن الرواية أوثقها وأدقها ، ومن الفلسفة أنفذها ، فلن يرفع كل ذلك مكانته عن مكانة النديم ، وللنديم بعد ذلك شروط كان يفقدها ، لعل من أولها طيب المنظر بحيث لا تؤذى سحته عيني الوزير ، وذلك حظ افتقده أبو حيان .

ولعل من هذه الشروط أيضاً القدرة على الجرى وراء وسائوس الوزير أو الأمير من الجدل إلى المزل أو من المزل إلى الجدل . ولم تكن فكاهة أبى حيان كما عرفناها إلا لوناً من السخرية الذكية الجارحة .

ولعل أبا حيان كان يدرك ذلك كله ، ولذلك فقد قصد أول الأمر الوزراء الذين عرفوا الأدب ، ظناً منه أنهم سيعاملونه معاملة الند والنظير ، ولكنهم كانوا أقسى عليه من الوزراء الخالص ، فقد كان « دأب هؤلاء الوزراء الأدباء أن يشبوا له علمهم لا أن يفيدوا من علمه . وقد عهد إليهم أحدهم بدور « الناسخ » . أو « الوراق » ضناً منه عليه بدور النديم الرفيق في حرفة الأدب . ومازال الأدباء في كل مكان وزمان

مبتلين بأشباه الأدباء من أهل السلطة ، الذين تنوزع سلوكهم نحو الأدباء الخالص نوازع مختلفة من الإعجاب والحسد والحب والكراهة .

• محاوره مع ابن عباد :

يحكى لنا أبو حيان في « مثالب الوزيرين » محاوره طريفة بينه وبين ابن عباد قال ابن عباد يوماً « في لحظة صفو » :

- من أين لك هذا الكلام المفوف (الرقيق) المشوف (الناصع) الذي تكتب به إلى في الوقت بعد الوقت ؟
فقال أبو حيان (منافقاً) :

- وكيف لا يكون كما وصف مولانا ، وأنا أقطف ثمار رسائله وأستقي من قلب (بئر) علمه ، وأرد ساحل بحره .

(وتنمر الصاحب . وانقلب من النقيض إلى النقيض) وقال :

- كذبت وفجرت لا أم لك ، كلامي في السماء وكلامك في السهاد .

• ليس وحده :

لم يكن أبو حيان وحده في هذا العناء الذي عاناه بين حكام زمانه ، فما أكثر ما تذكرني مواجده بمواجد شاعر من أكبر شعراء العربية . وكان مثله مفتقراً إلى خصال النديم ، وشكا الحياة مثل شكواه وذلك هو الشاعر ابن الرومي .

عاش ابن الرومي قبل أبي حيان بحوالى مائة عام ، ولكن الدهر كان لكليها كالدهر والناس كالتناس . ولتذكر أبياته في محمد بن عبد الله بن طاهر :

قد بلينا في دهرنا بملوك أدباء علمتهم شعراء
أن أجدنا في مدحهم حسدونا فحرمنا منهم ثواب الثناء
أوأسأنا في مدحهم أنبونا وهجوا شعرنا أشد هجاء
قد أقاموا نفوسهم لنوى (م) المدح مقام الأنداد والنظراء

• ماذا أرادوا . . وماذا لقوا ؟

لقد أراد الأدباء السر والوفر عند ممدوحهم ، وهكذا كان دأب الأديب العربي ، ورزق بعضهم من الجد ما استطاع به أن يلمص نفسه بالحاشية ، قضى في طريقه مطمئناً برزقه ، مجوداً صنعته ، كاتماً ما بنفسه لكي يرضى نفس ممدوحه . وضاعت البلاطات ببعضهم فشكا وأعول ، ولكنه لم يطمح إلى إدراك سر المسألة ، وهي أنه طلب من الدنيا بالأدب ما يطلب منها بغيره . بل إن ابن الرومي ليكشف لنا في أبيات واضحة القصد عن بعض ما يدور في خواجه ، إذ يجد الأدب وسيلة إلى الفتي كغيره من الوسائل ، وهو يلوم نفسه أو زمنه لأنه حرم حقه من الفتي رغم سعيه الحثيث إليه :

أتراني دون الألى بلغوا الآ مال من شرطة ومن كتاب
ونجار مثل البهائم فازوا بالني في النفوس والأحباب
ويظلمون في المناعم واللذات بين الكواعب الأتراب
لم أكن دون مالكي هذه الأملاك لو أنصف الزمان المجاني

ولكن ما بالنا ننحي باللائمة على أبي حيان وابن الرومي ، بل وعلى العصر كله . أفما كان الأجدر بنا أن نتهم قليلاً وننظر في عصرنا الحاضر ، هذا العصر الذي يزعم أدباؤه انتماءهم إلى جماهير الناس وبساطتهم ، والذي يتردد فيه الحديث غير منقطع حول مكانة الأدب ومكانة الأديب . ألا يجدر بنا أن ننظر بعين الفطنة النافذة لكي نقول مع الشاعر إن الدهر كالدهر والناس كالناس ، وقد نتظر أديباً يحدثنا حين يوغل به العمر أنه . . سيحرق كتبه !

الباب الثامن

شاعر الشمال

عاشق محي الدين وفاطمة

... أما محي الدين ، فهو محي الدين بن عري ، المتصوف الشاعر الفيلسوف ، وأما فاطمة أو فطومة ، فهي الاسم الذي اختاره شاعر الشمال رمزاً للحقيقة كما اختار ابن عري من قبل اسم « النظام » ليدل به على معبودته الخالدة .
وأما شاعر الشمال ، ذاك الذي نتحدث عنه ، فهو أكبر شعراء اسكندنافيا الغنائيين في العصر الحديث ، الشاعر جونار أكيلوف . .

ولد جونار أكيلوف في عام ١٩٠٧ ، وما كاد يجاوز عشرين سنة من عمره حتى أصبح تابعاً خالصاً مخلصاً في الشعر والفكر للشيخ العظيم محي الدين بن عري الذي سبقه إلى الحياة والخلود بما يزيد عن سبعة قرون .

وكان لقاء محي الدين بن عري وأكيلوف تلميذه السويدي في المكتبة الملكية بلندن ، وعلى صفحات ديوان محي الدين « ترجان الأشواق » ، الذي قرأه أكيلوف بالعربية إذ كان يعرفها بعض المعرفة كدارس للغات الشرقية بجامعة « أوبسالا » بالسويد مستكمل لها في مدرسة اللغات الشرقية بلندن ، وحين أعيت أكيلوف الحيلة أن يفهم بعض الأبيات استعان بالترجمة الرائعة التي نقل فيها الأستاذ نيكولسون ابن عري إلى الإنجليزية .

وما كاد أكيلوف يتم فهم ديوان ابن عري ، حتى أصبح أسيراً له ، وحتى أولع بتتبع ابن عري في شتى ما عثر عليه من كتب المتصوف العظيم وهو يحدثننا في مقدمة ديوانه الأول الذي اختار له العنوان العري « ديوان » أن ذهنه كان مشغولاً عندئذ بما

يتناثر في أجواء أوروبا من حديث عن الرمزية والسيريالية كصيفتين فنتين تطلقان العنان للخيال والأحلام ، وأنه لم يحسن فهم هذين الاتجاهين إلا بعد أن قرأ ابن عرى ، وأدرك أنه كان الشاعر العالمى السباق إلى الرمزية والسيريالية معاً . ولعل الشاعر السويدي أراد أن يعبر عن وفاته لأستاذه حين اختار لابن عرى كلمة من مقدمة ديوانه « ترجان الأشواق » ليصدر بها ديوانه الأول :

« لكل اسم أذكره في هذا الجزء فعنها أكنى .

وكل دار أندبها فدارها أعنى » . .

• بين النظام . . وفاطمه

ان ابن عرى يشير في مقدمة ديوانه وهو الصوفى المتجرد للحب الإلهي الكامل ، إلى حبة لامرأة تدعى « النظام » .

والقصة كما يرويها ابن عرى نفسه تقول : نزل بمكة حاجاً وطالباً لليقين والمعرفة ، وله من العمر ثمانية وثلاثون عاماً . والتقى هناك بجامعة من فضلاء العلماء ، كان بينهم الشيخ العالم الإمام مكين الدين زاهر بن رسم الأصفهاني ، وكان لهذا الشيخ بنت عذراء تسمى بالنظام وتلقب بعين الشمس والبا . . « ساحرة الطرف عراقية الظرف ، إن أسهت أتعبت ، وإن أوجزت أعجزت ، وإن أفصحت أوضحت ، ولولا النفوس الضعيفة السريعة الأمراض السيئة الأغراض ، لأخذت في شرح ما أودع الله تعالى في خلقها من الحسن ، وفي خلقها الذي هو روضة المزن ، فقلدناها من نظمنا في هذا الكتاب أحسن القلائد بلسان النسب الرائق . وعبارات الغزل الرائعة ، ولم أبلغ في ذلك بعض ما تجده النفس ويثيره الأنس من كرم ودعا . . الخ . »

وقد تصدى ابن عرى نفسه لشرح ديوانه بعد ذلك ، فكتب كتابه « ذخائر الأعلاق في شرح ترجان الأشواق » وغلا في تأويل أبياته الغزلية حتى يصرفها عن الغزل بالأنثى إلى الغزل بالحقيقة المطلقة . وكان ذلك بعد أن لاهه بعض شيوخ حلب على ميله إلى الغزل ، وهو الصوفى المتجرد . وبذلك ترك لنا ابن عرى مشكلة أدبية

وفنية يتبارى في الجواب عنها المفسرون والنقاد ، ومعظمهم - للأسف ، أوروبيون أو مسلمون - غير عرب .

- هل الفتاة المسماة بالنظام حقيقة عاشت وتنفست أم هي وقصتها من خيال ابن عرى الفنى ؟

- وهل كان لقاء ابن عرى بها لقاء بين عاشق ومعمشوقة ، أم هو لقاء بين شاعر وموضوع ، يستطيع الشاعر من خلال خياله أن يجد وحى هذا الموضوع في نفسه : كما كان الحال بين دانتى وبياتريس مثلاً . فلعل ابن عرى رأى النظام رؤية عابرة في مرة أو مرتين ، ثم ما لبث أن أسقط عليها كل ما يجيش بنفسه من وجد ذائب ، وحس ملتهب ؟ .

وأياً كان الأمر بين ابن عرى والنظام ، فقد كان تأثير تلميذه السويدي به تأثيراً بالغاً ، فهو لم يكن من أصحاب الصبوات والوله بالنساء ، ولكن صبوته ووهه كانا يتجهان إلى الحقيقة المطلقة ، وقد اختار هذه الحقيقة المطلقة رمزاً نسائياً كأستاذة الصوفى المسلم القديم المتجدد . فسيماها فاطمة ، أو كما يكتبها بلغته فطومة .

أما هو فقد اختار لنفسه اسم « حبيب » .

في أحلامي سمعت صوتاً

هل تحب هذه الزهرة ، يا حبيب

أم ورقة من أوراقها

عندلذ وقعت في حيرة

لقد كان هذا السؤال المألوف هو سؤال حياني

هل أفضل الجزء على الكل

أو الكل على الجزء

لا ، انى أريد كليهما

جزء الكل ، والكل

والأ يكون في هذا الاختيار أى تناقض

هو إذن « حبيب » ، أو عاشق للحقيقة على درب ابن عربى ، أما « نظامه »
فهى فطومة .

لم تكن الشمس أو القمر أو النجوم

هى. التى منحتى النور

ولكن الظلمة . ونور الحب داخل

وشفاعاته التى اخترقت جسمى

وكاننى كنت لا أحد

وأنت . يا فطومة . أعطيت روحى ظلا

حين منحتى مصباحاً فضياً

وأنت تمضين عني

أما آخر قصته مع فاطمة . فهى مثبتة فى قصيدته « ختام حكاية فطومة » .

حبيب ! حبيبى . هل نلتقى لديك أو لدى

كان ذلك هو صدى صوتها الساحر فى الليل .

نلتقى لديك . كان ذلك صدى جوابه الساحر .

ونجولا ثانية فى خلال الليل . بعيداً عن المدينة

بعيداً عن أطراف المدينة . ونجاوزا واحات الحدائق حتى وصلا إلى قلب الليل

وبزغ الفجر الأحمر . أمامها على الطريق

وأضاع الفجر نفسه فى الرمال ، فى الشمس التى صعدت خارج الليل

وأصبح القمر شاحباً . وألقت الشمس ظلالاً أكثر دكنة

وحين غربت جاءا إلى مكانها . فى الليل

واختفت كل الطرقات . وأغلبا بجوار بعضها البعض

ودونه كان لا يبين شئ من ظلها ولكن حين غيرا وضعها كما يفعل العشاق

كان شئ ما لا يبين تحت ظله

وهكذا أصبح الليل نهاراً ، وأصبح النهار ليلاً

د. العاشق الشرقى

ولقد عاش أكيلوف حوالى سبعة وستين عاماً قضاها عاشقاً مشرقياً ، خالص النفس لمشقى الحقيقة كما تلمسها كبار الصوفية المسلمون ، إذ قاده بحبى الدين بن عربى إلى قراءة بعض أجلاّتهم من شعراء الفرس والترك مثل جلال الدين الرومى وفضولى وغيرهما .

يقول الشاعر الانجليزى المتأمرک الكبير « أودن » فى مقدمته للترجمة الانجليزية لديوان أكيلوف إن هناك أوجه شبه كثيرة بين هذا الشاعر وبين الشاعر اليونانى الاسكندرى العظيم كونستانطين كفافيس . فلقد أنكر كل منهما واقعه بأبعاده الزمنية والمكانية ، وخلق لنفسه واقعاً ثقافياً يعيش فيه فكره ويستمد منه شعره ، ويتنفس فيه احساسه .

أما كفافيس فقد اختار زمن الحضارة البيزنطية ، بما فيه من صراع بين المسيحية والوثنية ، وبين الفكر والحس ، بينا اختار أكيلوف نفسه زمن الصراع بين المسلمين والصليبيين ، واختار لنفسه إسماعاً عثر عليه فى بعض حوليات ذلك الزمان ، وكان اسم أمير من أمراء الحدود بين العرب والروم ، هو الأمير الذى يعرفه تاريخ الحروب الصليبية باسم ديجينيس اكريتاس . فقد ولد عربياً . ثم ما لبث أن أسره الروم - وكانوا أخواله - فأرغموه على اعتناق المسيحية . فلما ثبت عندهم أنه ما يزال على ولائه لأبوتة سجنوه حتى كف بصره من العذاب والوهن ، ومات شيخاً كبير القلب .

وهكذا كان أكيلوف موزعاً كذلك بين اسمين يختارهما لنفسه وشعره ، فهو ديجينيس اكريتاس الذى يريد أن يخلع من نفسه هذا الاسم ، وأن يعرف باسمه العربى « حبيب » ، وهو يتغنى فى نبرة شرقية لا يكاد يعرفها الروح الغربى المعاصر ، فكان الحب عنده عطاء وبذلاً وخضوعاً :

أيتها السيدة الثرية فى كل شئ

فى العفة ، واللاعفة

الثروة في الجمال
في الرفقة ، والتوحد
لماذا تنكرين نفسك في هيئة متسولة
جالسة على الرصيف
مادة يدبك
لك قد أعطيت
العملة الفضية التي كانت لك
محتوية تحت العملة النحاسية
التي كانت لي

في آخر ديوان لأمكيلوف يعود الشاعر إلى وجهه الأول محبب الدين ، وإلى محبوبته
النظام ، أو الحقيقة الكلية ، فيكتب لها قصيدة متعددة المقاطع بعنوان « على
نظام » ، نفتطع منها بعضاً لننقله إلى العربية لعلنا نستطيع من خلاله أن نحب محبب
الدين ونقدره قدره كما أحبه هذا المسافر الغريب في تراثنا الصوفي القديم :

الشباب يرقصون ويدقون ساقاً بساق
والفتيات يغطين وجوههن كل بنقابها
كل من الفريقين يعبر عن رغبته بطريقته
وهي رغبة متبادلة بينهم
أما أنت ، فتبقين خارج مجال الحصول
تبقين أنت . . الواحدة المفردة

• • •

عيد بشراى
جاء في يوم محتى
لنتم

كل منا بمفرده
وكلينا متقاربين
حديثنا على الطريق
بين أرض الماء وأرض العطش
يجعلني أتذكر الأيام المزهرة في شبابه

• • •

لقد قلت لنفسي
بعد خمسين عاماً ، من مراجعة النفس والشك
لقد أصبحت عاجزاً كطائر أرغب
أعيد تذكير نفسي بالطريق الممتد
عين بئرى .. نعم .. ولا ..
وكيف قدنا إبلنا صاعدة هابطة على التل
وكيف أشعلت لها النار بقدرح الأحجار
وبالأعواد التي ورثتها من شجرة اللاشيء
ومحك عود من هذه يعود من تلك

المرأة التي كرهت شكسبير

يختلط حبنا لبعض أعلام الفكر الإنساني بالموجدة التي تصل أحياناً إلى مشارف الكراهية ، وذلك حين نتمنى لو كانوا أفضل مما هم خلقاً ، أو أغزر إنسانية ، أو أشد إيماناً بالتطابق بين الكفر والسلوك .

نتمنى مثلاً لو كان أبو نواس أسلم سيرة وأكرم في الحياة نهجاً ، أو كان دانتى أبعد عن الحفيظة والحققد على مخالفيه في الرأي ، أو كان ديستوفسكى أقل إقبالاً على المقامرة . ولكن شكسبير يكاد يفلت من ذلك النطاق كله ، لأننا لا نكاد نعرف عن حياته الخاصة أو آرائه الخاصة شيئاً . فنحن حين نطالع سيرته أمام سيرة حياة أحد أبناء الطبقة الوسطى الصغيرة ، الذي يرق بجده وذكائه إلى أن يصبح شاعراً مسرحياً مرموقاً في زمانه ، وليست هناك شبهة نقیصة إلا ما حكته سجلات قرينه « ستراتفورد » على نهر « آفون » من أن ابنته الكبرى سجلت بعد تسجيل زواجه بخمسة أشهر . وذلك أمر قد نجد له شتى المعاذير .

أما معاصروه فقد حكوا أنه كان رجلاً حسن العشرة طيب القلب . فهم لم يحكوا عن بدوات أو سوانح رأى مما ينسب إلى العباقرة ، ولا حكوا عن انقلات أو تطرف في السلوك مما ينسب إلى الشعراء .

ولعل هذا هو ما أغرى كثيراً من النقاد أن ينكروا أن يكون الرجل الذي عاش تحت اسم ولیم شكسبير ، المؤلف الموثوق به لهذه المسرحيات السبع والثلاثين ، وهى المسرحيات التي استوعبت خبرة الإنسانية وحساسيتها وذكائها ، بل وشذرات من

تاريخها القديم أيضاً ، وكيف يكون هذا الشخص الذى توشك فصول حياته وفصول
دراسته المنظمة أيضاً أن تكون ألقى بنكرة من نكرات البشر ، هو جامع عبقرية
الإنسانية وروايتها العظيم .

ولقد طرح هذا السؤال منذ أواخر القرن الثامن عشر . ولكن امرأة أمريكية
تعمل بالدرس الأدبى كانت هى أكثر من طرح هذا السؤال حماسة . حتى لقد
نذرت للجواب عنه حياتها . وأضاعت فى سبيل ذلك أجمل سنوات عمرها .
وتحملت المذلة والفقر والغربة راضية قريرة العين . كأن بينها وبين شكسبير ثأراً
قديماً .

لقد حملت هذه المرأة لشكسبير كراهية لا حد لها . وذلك بعد أن قرأته وقرأت
ما حوله بدأب لا حد له أيضاً ، وكانت جريرة شكسبير عندها هى أن سيرة حياته
فاترة طيبة . بلا نقائص أو أخطاء . فهى إذن تستكثر العظمة على واحد من غار
الناس إلا أن يكون قد انتحل عظمة سواه .

ولقد كتبت هذه المرأة كتاباً فى ألف صفحة كاملة . تناقش فيه قضية شكسبير .
فيه جهد عظيم . ولكن فيه كراهية عميقة أيضاً .

° ° °

كانت الشكوك الموهمة حول شكسبير أقدم من هذه المرأة . فقد توفى شكسبير فى
الخامس والعشرين من أبريل عام ١٦١٦ . ووورى التراب فى قريته . وعلى شاهد
القبر نقشت أبيات أربعة أقرب إلى الركاكة تقول :

الصديق الطيب خير يسوع لن يرضى

أن يحفر التراب الثاوى هنا

ليبارك الله فيمن يحفظ هذه الأحجار

ويلعن ذلك الذى يحرك عظامى .

وهذه الأبيات الأربعة هي التي ستثير الشك في نفس المرأة الكارهة فيما بعد ،
وستبجحها كأنها مفتاح اللغز .

ولكن لنعد إلى بداية الشكوك . .

لم يطبع من مسرحيات شكسبير خلال حياته إلا سبع عشرة مسرحية . أما أول
طبعة كاملة من مسرحياته فقد صدرت بعد وفاته بسبعة أعوام ، وكان الإهداء بقلم
اثنين من الممثلين اللذين عرفا شكسبير في حياته . وقالوا في ذلك الإهداء أنها يطبعان
هذه المسرحيات دون طموح إلى الكسب الشخصي أو الشهرة للمؤلف . وإنما هي
وفاء لذكرى صديق ورفيق طيب كما كان « شكسبيرنا » .

ولقد حققت هذه الطبعة - على غير ما توقع ناشراها - لشكسبير شهرة واسعة .
ولكنها أثارت الشك أيضاً . وكانت الشكوك ضئيلة واهنة تثار وتضمحل ، حتى
كتب الشاعر الكبير صامويل تيلور كولردج في أوائل القرن التاسع عشر بضع مقالات
عن شكسبير وملتون .

قال كولردج في إحدى مقالاته :

« هل يعقل أن تكون أعمال أدبية بهذه القيمة من نتاج رجل كانت حياته كالحياة
التي تنسب إلى شكسبير ؟ . هل هناك معجزات في الألعاب الرياضية حتى تنصور
معجزات في الأدب ؟ هل يختار الله بلهاء لكي ينقلوا الحقيقة الخالدة إلى البشر ؟ .

ولعلنا ندرك أن كولردج يشير إلى بعض ما نسب إلى شكسبير من سرقة غزال من
أرض اقطاعي في منطقة ميلاده ، وإن كانت هذه القصة لم تثبت قط . ولكن
كولردج على أي حال قد بلور الشكوك حول حقيقة الشاعر الكبير .

وبعد ذلك بستة وعشرين عاماً ، كان شاباً يهوى الأدب ، ويحاول كتابة
الروايات ، يخط رواية بعنوان « فينيثيا » فأجرى على لسان إحدى شخصياتها هذه
العبارة :

- « ومن يكون شكسبير ؟ إننا لا نعرف عنه أكثر مما نعرف عن هوميروس . . .

هل كتب نصف المسرحيات التي تنسب إليه ؟ هل كتب مسرحية كاملة قط ؟ . إنني لأشك في ذلك . . .

ولم يكن هذا الحوار العابر في رواية حقيقة بأن يروى ويثبت في ذاكرة النقاد .
لولا أن هذا الروائي الشاب « بنجامين دزرائيلي » أصبح بعد سنوات رئيساً لوزراء إنجلترا .

وظلت هذه القضية تتور وتهمد ، وهي لا تتعدى الغمزات والخواطر حتى أعلنت هذه المرأة في عام ١٨٥٢ رأياً متكاملاً .

ففي هذا العام كانت أمريكية عانس تعمل بتدريس الأدب تحاضر مستمعها . حين أعلنت أن هذه المسرحيات التي تحمل اسم شكسبير قد كتبت سرّاً بواسطة مجموعة متآلفة من عظماء ذلك العصر ، كانت تسعى نحو هدف معين ، وهو بث الأفكار الديمقراطية التي تحارب حق الملوك والملكات في الاستئثار بالسلطة . وتؤيد قضايا الحرية والمساواة والعدل . وأضافت الناقدة أن هؤلاء العظماء قد سعوا إلى نشر أفكارهم بصياغتها في مسرحيات تقبل عليها الجماهير . ثم نسبها بعد ذلك إلى مثل معروف في زمانه .

وقالت الأستاذة الناقدة الحادة الطبع إن شكسبير لم يكن إلا سوقياً ، أمياً ، سارق غزلان . أما المؤلفون فهم السيد فرانسيس بيكون الفيلسوف العظيم وسير وولتر رالي الشاعر والمؤرخ . والشاعر الكبير ادموند سبنسر . وغيرهم .

وكان اسم هذه السيدة هو « دليا بيكون » . . . ولا حاجة للإشارة إلى أنه لا قرابة بينها وبين الفيلسوف الشهير ، وكان عمرها حين أعلنت رأيها سبعاً وثلاثين سنة ، وكانت كما يصفها معاصروها حين ذاك طويلة عميقة العينين ، جذابة الملامح . ولكنها حين أنهت صراعها مع شكسبير كانت قد فقدت جاذبيتها وشبابها ، وكثيراً من نور عينيها . فلقد قهرها شكسبير بأن فرض عليها حياة الاغتراب والفاقة والوحدة ثمناً لقضيتها ضده .

• • •

و حين أعلنت دلياً بكون رأيها استوقف ذلك الرأي المفكر الأمريكى « امرسون » ، فطلبت منه أن يرعى رحلتها إلى إنجلترا ، لا لتبحث عن مزيد من اليقين فى الكتب ، بل لتحفر قبر شكسبير ، فلا شك أنها ستجد السر كامناً مستخفياً فيه ، وإلا فكيف خطت على القبر هذه الكلمات ذات الدلالة . .

ليبارك الله فيمن يحفظ هذه الأحجار .

ويلعن ذلك الذى يحرك عظامى .

وأحاطها امرسون إلى أحد الأثرياء الذين تستهويهم الطرائف ، فنحها نفقة سفرها إلى إنجلترا ، وإقامتها هناك ستة شهور . وأبحرت المعلمة العانس إلى إنجلترا . وفى قرية شكسبير ألقت رحالها ، وغاضت فى سجلات الكنيسة والقرية .

وتفنت دلياً بكون من السجلات أن والد شكسبير كان تاجراً صغيراً وأن زواجه من آن هاتواى كان على عجلة ، وأن السجلات تشير إليه بعد ذلك كممثل متقاعد ومالك لبيت طيب وضيق فى مترافورد . أماوصيته فقد أوصى بسريره لزوجه ، وبيع المال لخاصته . دون ذكر لحق فى كتب أو مؤلفات أو خزائن تحوى كتب الفلسفة أو التراث القديم كما كان يرد فى وصايا ذلك الزمان .

وهنا تدعمت « نظريتها » فى نفسها ، وكانت تجيب على أولئك الذين يذكرونها بأن بعض معاصرى شكسبير كتبوا عنه كشاعر بحجة واضحة :

« إنى أعرف أن هنرى شيتل وفرانسيس ميرز ، بل والناقد العظيم بن جونسون قد كتبوا عنه ، وأشادوا بشعره ، ولكنهم لو تدرون لم يكتبوا عن الرجل المسمى ولم شكسبير ، بل عن تلك المجموعة من العظماء التى كتبت هذه المسرحيات ، واختارت لنفسها قناع ولم شكسبير . فلقد كانوا يحبون بعضهم بعضاً من خلاله ، وكأنهم يعلنون أنهم يدركون أصول اللعبة التى لا تخفى على أحد من المثقفين ، وإن خفيت على الملكة اليزابث ذاتها . . وإلا فلانى أرجوكم أن تدلوني متى تعلم هذا الشاكسبير التاريخ ، ومتى قرأ آثار الإغريق ، ومتى تعلم آداب البلاط وتقاليده الفروسية ، ومتى حصل على قدر من العلم بالقانون والطب والشنون الحربية ، وكيف

يسنى له ذلك كله ، وهو يكتب مسرحيتين كل عام ، وهل وجدتم في أوراقه مخطوطاً لإحدى مسرحياته بخطه هو ، وهل وجدتم خطاباً لناشر أو كاتب زميل أو ناقد أو ممثل ؟ .

ونمضى المرأة المنفصلة لنقول :

أؤكد لكم أيها السادة أن شكسبير لم يضع طيلة حياته سن القلم على ورقة . .
وقد حملت دلماً ليكون حججها إلى كثير من مثقفي لندن وأساتذتها ، فقد كان معها خطاب توصية من امرسون ، وكان هذا الخطاب يفتح لها مغاليق الأبواب ، وكان باب مفكر العصر الكبير توماس كارلايل أحد هذه الأبواب . ولكن جميع من استمعوا إليها كانوا يستقبلونها كطرفة أديبة ، أو تقليعة من تقاليع أمريكا التي قذفت بها عبر المحيط على إنجلترا . فهم قد يدهشون لسعة قراءتها ، وحفظها المتقن لكل بيت أو مشهد روى للشاعر الكبير ، ولقراءتها الواسعة المحيطة لكل ما كتب حوله وعنه ، ولكنها ما تكاد تصل إلى نظريتها « الهدامة » حتى تثير الرفض المشفق العنيف .

وتسمى دلماً إلى أن تحصل من السلطات على إذن بفتح قبر شكسبير فلا يأذن لها أحد ، وكيف يمرّو إنجليزى أياً كان شغفه بالحقيقة أن يهين جثة فخر إنجلترا وأحد رموزها في مرقدها الأبدى . وهنا تقصد دلماً إلى قرية سانت البانس حيث يرقد فرانسيس بيكون العظيم ، وكبير مؤلفي التراث الشكسبيرى في رأيها ، وتبحث في مخلفاته وأوراقه ، ولكنها لا تجد شيئاً ذا بال .

وتنفذ ثروة دلماً الضئيلة ، وتنقل من بيتها إلى بيت أقل كلفة ، وهو إلى ذلك سىء الإضاءة والتهوية ، ويأتى الشتاء اللندنى ، فلا تجد في البيت الرخيص دفئاً ولا تملك ما تنفقه على تدفئته ، وتقعن بوجبة واحدة في اليوم ، ونمضى راضية في تأليف كتابها .

ولكن حياة التقشف التي ارتضتها المعلمة لا تستقيم لها ، فقد أصبحت لا تملك

فمن وجبتا القادمة ، وعندئذ تكتب خطاباً للكاتب الأمريكي « هوورن » الذى كان يعمل قنصلاً لأمريكا فى ليفربول تطلب منه أن يوصى بنشر فصول من كتابها فى إحدى المجلات الأدبية .

ويستجيب هوورن لرجائها رغم عدم إيمانه بقضيتها ، ويصلها بعض الأجر عن مقالها ، وتتوقع هى أن تنشر الكتاب متفرقاً بعد ذلك ، ولكن المجلة سرعان ما تعتذر عن نشر المقال التالى ، متذرة بأنها لا تريد أن تثير غضب قرائها .

ومرت أيامها فى لندن ، حتى جاوزت أربع سنوات ، أتمت فيها كتابها فى أضيق حال ، وأعسر عيش ، حتى سمحت لها فرصة إزاحة الأحجار عن قبر شكسبير بحثاً وراء سره ، ولكنها حين وقفت أمام القبر وحدها متواظئة مع راعى كنيسة القرية لم تجد الجرأة على المضى فى قصدتها بل خاتمتها يداها المرتعدتان ، وهمست لنفسها أن الكتاب يكفى لإثبات حجتها ، وهكذا انتصرت عليها لعنة شكسبير .

وصدر الكتاب فى إبريل عام ١٨٥٧ بعد واحد وأربعين ومائتى عام من موت شكسبير ، وكان عدد صفحاته يتجاوز التسعمائة صفحة ، تدور كلها حول اثبات نظريتها المثيرة .

والكتاب فى صفحاته الأولى يبدو كأنه لون من التاريخ السرى للجماعة من المثقفين ممن كانوا قريبى الصلة بالبلاط الإنجليزى ، ولكنهم فى الوقت ذاته كانوا حريصين على أن ينشروا آراءهم المنحرفة ، فاتفقوا على إقامة « مائدة مستديرة » أدبية ، ورأوا استحجار « شكسبير » الممثل فى البلاط الملكى لحمل آرائهم دون خوف من انكشاف أو مؤاخذه .

ويأتى بعد ذلك الجهد العلمى والأدبى المضنى فى الكتاب ، وهو يتبع ما ورد فى مسرحيات شكسبير من أفكار أو فلسفات أو قيم ، وردها إلى أصولها فى كتابات هذه الجماعة ، وخاصة كتابات السير فرانسيس بيكون والسير فيليب سيدنى والشاعر ادموند سبنسر .

• صدی الكتاب :

أثار الكتاب ثائرة دارسی شکسیر من الإنجلیز . وعدوه وثیفة جنون دلیا بیکون . بل وثیفة جنون آمریکا الی تمثلها هذه المرأة ، وهاجمته جمیع الصحف الأدبیة ذات الوزن ، ولعل هذه المرة كانت من المرات القلائل الی لم یساعد فیها هجوم النقاد علی الكتاب فی انتشاره ، ویبدو أن هجوم النقاد إذا کان جامعاً مانعاً كما حدث فی هذه الحال کان صارفاً للجمهور عن النظر فی الكتاب المنقود . وهكذا سقط هذا الكتاب فی صوت مكتوم تحت أقدام القراء كما قال « هوثورن » .

ولكن سنوات مضت . ووقع الكتاب فی بعض الأیدی المتأدبة ، وأثار ومضات من الخیال والفکر ، فلقد قرأه مثلاً مارك توین بعد عشرين سنة من صدوره ، واقتنع بما فیہ ، أما الآن فإن الرأی یکاد ینعقد أن هذه السیدة قد فتحت باباً من الجدل لا یفلت ، وخلقت ما یسمى فی علم الأدب « بالمشکلة الشکسیریة » .

ولكن لعنة شکسیر حلت بها للمرة الثانية بعد صدور کتابها .

فلقد کان الجهد الذی بذلته قد هذ قواها ، وكان استقبال النقاد لکتابها قد بدد ما بقی من عزمها وجلدها ، فانهارت المرأة الی عرفناها قویة الشکیمة بالغة الجهد ، وما لبثت أن فقدت توازنها العقلی ، فأشرف « هوثورن » علی نقلها إلی أحد مصحات المجانین ، حتی أدركها أحد أقاربها ، فحملها مرة ثانية إلی نیویورک فی أبريل عام ١٨٥٨ .

وبعد ذلك بعام واحد ، أسلمت دلیا بیکون الروح ، وقال هوثورن عندما سمع خبر موتها :

« لقد سقطت علیها أحجار قبر شکسیر ، الی حاولت نقضها » .

يسألونك عن بقرة الهنود

ألتقى أحيانا بمن يعرف أنني أمضيت ثلاثين شهرا من أيامي في بلاد الهند .
فيبادرنى بالسؤال عن « بقرة » الهنود . .

يسألني السائل : أهم يعبدون البقرة . أم يقدسونها فحسب ؟ وقد يضيف :
أهي كل بقرة . أم بقرة متقاة ذات سمات وشيأت معروفة ؟
وكثيرا ما يسأل السائل الذي يريد أن يكون عسريا . فيأبى عقله أن يتصور
البقرة معبودا أو مقدسا :

أما زالوا كذلك رغم العلم والمدنية والالتقاء بالحضارة الغربية ؟ وكأن هذا السائل
ينسى أن الهنود قد التقوا من قبل بالحضارة الإسلامية . وهي قمة التوحيد . والتقيض
الواضح لديانات التجسيد والتشبيه وعبادات الطبيعة والحيوان . فلم تصرفهم عن
شيء مما ألفوه .

وكانه يتصور أن العلم والمدنية يستطيعان أن يدخلتا المناطق النفسية التي
لا يدخلها إلا الدين وحده .

وكانه نسي قوله أبي العلاء منذ قديم الزمان :

عاشوا كما عاش آباء لهم سلفوا
وأورثوا الدين تقليدا كما وجدوا
وأهل كل جدال يمسون به
إذا رأوا نور حق ظاهر جحدوا

فى الهند - حسب الاحصاء - بضع وثلاثون مليوناً من البقر الإناث . وهى شأن الناس - لا تقنع بالحياة فى أرباض الريف - بل تطمح إلى الهجرة إلى المدينة . فأنتمجدها فى أكثر الطرق ازدحاماً وعصرية فى المدن الكبرى . تخطو خطوها البطيء حرة مطلقاً . أو تتوقف فى عرض الطريق لكى تجتر غذاءها على مهل . أو تحتجاز إشارة المرور الحمراء متهادية ذاهلة العينين .

وفى الريف يعامل الفلاحون البقرة كأنها فرد من أفراد الأسرة . فيحلونها بعقود الزهر . ويصلون من أجلها إذا مرضت . ويدعون جيرانهم وكاهنهم ليحتفلوا بمولد بقرة جديدة . وكثيراً ما تجدد على حوائط البيوت تقويماً عليه صورة امرأة صبيحة الوجه . ولكن لها جسم بقرة سمينة . وضرعى بقرة يتدفق منها اللبن .

وتقول الديانة الهندوكية إن هذه البقرة هى التى أرضعت الإله كريشنا عند مولده . ولذلك فهى « أم الحياة » لأن الإله كريشنا - فى أساطيرهم الدينية - هو رأس الثالث الأكبر من آلهتهم التى تجاوز الألف عدداً . فلذا كانت وظائف الإله ثلاثاً . فهو خالق من العدم . وراع فى الحياة . ثم مدمر لها بالموت والأعاصير والطوفانات . فإن « كريشنا » عندهم هو الإله الراعى الحافظ . .

ولكن هل البقرة الهندية سمينة مترعة باللحم . عامر ثدياها بالحليب كما تبدو فى هذه الصور المعلقة على الحوائط . أم هى ذابلة جافة الثديين إلا من النزر اليسير ؟ إنها بقرة فقيرة فى واقع الأمر قضت هى وأسلافها حياتها فى مجتمع فقير . ويكنى أن نعلم أن البقرة الهندية تدر من اللبن خمسمائة رطل سنوياً . بينما تدر البقرة الأمريكية خمسة آلاف رطل . .

وهنا يثور سؤال . .

إذا كان هذا المجتمع مجتمعاً فقيراً . طالما عانى قبل الاستقلال من المجاعات وأوبئة الفقر وقلة الغذاء . فلماذا لم يأكلوا البقرة كما أكل العربى الجاهل صنمه حين استبد به الجوع ؟ وكان من اليسير عندئذ أن يتغير السلوك الدينى دون أن يتغير

المفهوم . فنظل البقرة مقدسة ومأكولة لكي تحفظ لأبنائها الحياة بلحمها كما حفظت
لكريشنا حياته بلبنها .

كان عكس هذا هو ما حدث . فقد ازدادت البقرة قداسة . وازداد لحمها أو
ذبحها تحريما وتحريما . حتى أن معظم الفتن التي ثارت بين المسلمين والهندوس قبل
الاستقلال كانت من جراء أكل المسلمين للحم البقر . ومن أشهرها فتنة ولاية
« بيهار » عام ١٩١٧ . وقد مات منها ثلاثون . ونهبت فيها سبعون ومائة قرية
مسلمة .

كان غاندى حين ثارت هذه الفتنة مناضلا من أجل استقلال الهند الموحدة .
وقد ندد بالنهب والسلب تنديدا واضحا . ولكنه ندد أيضا بذبح البقرة . وحين أعلن
استقلال الهند ألحقت به « وثيقة لحقوق البقرة » على غرار وثيقة حقوق الإنسان .

ويقال في بعض السمر اللبلى بالهند إن « نهرو » كان آكل لحم بقر . وإن لم
يستلمحه . وقد كان « نهرو » علانى التفكير إلى حد بعيد . وأظنه من قراءى له وعنه
كان « مؤلما » دون عقيدة محددة تقيده . ورغم ذلك فلم يجرؤ على الوقوف في وجه
تيار مقدسى البقرة وعابديها . أما السيدة « أنديرا غاندى » ابنته فهي وريثة فكره في
الجمال الدينى . ولذلك فقد كان من أسلحة المعارضة ضدها أن تنشر الشائعات حول
مسلكها نحو البقرة ، ومنها شائعة عاصرتها إذ انتشر أن مصنعا للحوم المحفوظة قد
أنشئ في بومباي لتصدير لحم البقر إلى بلدان أوروبا . وكان أساس الشائعة أنها
أوعزت إلى الشرطة بإعادة البقر المهاجر من الريف إلى المدينة . لكي تخلو منه
الطرق المزدحمة . وينعم بالحياة بين الحضرة والمياه .

يقول بعض الدارسين إن الهنود شعب مشغول بالدين . ميال إلى الزهد . أو
هو - بمعنى أوضح - شعب روحى النزعة .

وأنا وقد عشت في الهند فترة ملائمة لتكوين فكرة واضحة . أجد الشعب
الهندي شعبا مشغولا بالتجارة والربح . ميالا إلى الأخذ من متع الحياة إذا تيسرت .

بارع التدبير فى أمور المال . فهو شعب مادى انتفاعى . وقد يشاركنى هذا رأى بعض المنصفين من الهنود أنفسهم .

وقد يقال إن فى تاريخ الهند كثيرا من الزهاد والمترهين . وإن فى تراثها الدينى كثيرا من الأساطير والطقوس . ولكن هل قام هذا دليلا فى أى مجال . وهل كان وجود أفراد معدودين ممن يتمتعون بحس دىنى مرهف دليلا على تدين شعب بأسره . أو كان كثرة الأوامر والنواهى والطقوس فى عبادة ما دليلا على روحانية الشعب الذى ينضم لها ؟ .

لقد كانت الحياة فى الهند عادة أقسى من أن يكون من يعانىها مشغولا بأمور الروح . فهناك المطر الموسمى الطوفانى والأعاصير الدوارة المجهتة للشجر الناقضة للحجر . والحرارة الرطبة المفتة للجسم والعزم . والخير القليل والتبشير الكثير . فلماذا إذن لم يأكل الهنود البقرة ؟ .

لقد كانت النظرة النفعية هى سبب تقديس البقرة . لا النظرة الروحية .

° ° °

وأرادت التزعة النفعية أن تعمق وجودها فى النفس الهندية فاستعارت قناعا دينيا . وخلقّت أسطورة متواترة .

فالهند فى عهودها المتوالية مجتمع زراعى . يعتمد فى سقى زرعها على الأمطار الموسمية التى تهطل فى فصل بعينه من فصول السنة . وشأن مجتمع كذلك المجتمع أن يكون السقى كله فى أوان واحد . وكذلك الحرادة التى تعتمد على الحيوان . ولقد كانت حاجة المجتمع عندئذ إلى الثيران . ولا يستطيع الفلاح عندئذ أن يعبر ثوره لأحد من جيرانه أو أهل قريته .

والبقرة هى أم الثور . واختصار حياتها اختصار لمطاتها . كما أن الثور أيضا هو أداة حمل المحاصيل فى هذه البلاد الشاسعة الأرجاء . فضلا عن أن فضلات البقرة

هى المصدر الأساسى للسجاد . وقد قرأت ذات مرة أن فضلات أبقار الهند تبلغ حوالى سبعين مليون طن من الخصبات .

ولا حاجة للقول أن ما يفيض عن حاجة الأرض من فضلات البقرة يستعمل كوقود أيضا . كما كنا نرى فى ريفنا العربى منذ سنوات قلائل .

وتقول نفس الاحصائية التى اعتمدت عليها فيما قبل إن هذه الفضلات توازى فى قيمتها الحرارية سبعة وعشرين مليون طن من الكيروسين . أو خمسة وثلاثين مليون طن من الفحم أو ثمانية وستين مليون طن من الخشب .

ولعلنا نذكر أيضا أن فى ريف وطننا العربى يستعمل - أو كان يستعمل إلى عهد قريب - بعض هذه الفضلات حين تتعرض للشمس مدة طويلة كأرضية صلبة ليوت العظمى .

إن البقرة إذن بديل للبترول كياويات وللملاط معا . وهى بديل طويل الأجل متوافر الإنتاج . ولكنها على كل حال عرضة للموت . وهنا يحصل المجتمع على ما يفيد منه دون مراعاة للقداسة أو سواها من التوازع . فهى تسلخ لتصنع من جلدها الأحذية ومن قرونها الفراء . ويسمح بأكل لحمها للمنبوذين . الذين يعتمد المجتمع الهندى أنهم هوام لا روح لهم . وأن وجودهم أهون من وجود الحيوان .

° ° °

ذات مرت أكلت إحدى ولايات الهند بعض أبقارها ثم ندمت على ذلك أشد الندم .

فى عام ١٩٤٤ حدثت مجاعة كبرى فى ولاية البنغال . نتيجة للقحط إذ أخلفت الأمطار مواعدها السنوى . وحال الاحتلال اليابانى ليورما دون أن يرد بعض الغذاء من جيران الهند . وبخاصة الأرز الذى هو عماد الوجبة الهندية .

وكانت نتيجة هذه الأكلة الواحدة التى لم تكد تشبع البطن أن عانت ولاية

البنغال فى سنواتها التالية فى حرارة الزرع وطهو الطعام وتبليط الأكواخ . وافتقرت إلى قطرات من اللبن تبلل صدى أطفالها وتطفى جوعهم .

وكان ذلك درسا تلقنته هذه الولاية الشاسعة الأرجاء التى يكون جزء منها الآن دولة بنجلاديش ويبقى الجزء الآخر هنديا تحت اسم ولاية البنغال الغربية .

وقد رأينا كثيرا فى الهند بعض ما نراه فى ريفنا العربى إذ يخدع الفلاح بقرته بأن يقرب منها عجلا صغيرا من الخشب المغطى بالخرق الممزقة حتى تتصوره وليدها . فتدبر عندئذ لبنها . حتى إذا بدأ الإدراة أبعد العجل المزيف . ومد الوعاء تحت الضرع الندى .

وهكذا لا يسلم الإله من الخداع ابتغاء النفع .

° ° °

والآن . . هل يأكل الهنود البقرة . وتزول قداستها يوما ما ؟ لا شك أن ذلك اليوم آت ، إذا انتشر الجرار والمحراث الآلى والسيارة فى الأسرة الريفية .

وإذا استطاعت الهند أن تنتج من البترول ما يكفى مائة مليون فرن ريفى تصنع كل يوم عشاءها على الوقود الحيوانى .

وإذا لم يصبح اللبن وحده ، مع قليل من الأرز هو الوجبة الرئيسية لمائة وخمسين مليون طفل .

عندئذ سيذبح الهنود البقرة . فإذا لم يستسيغوا لحمها فلا شك أنهم سيعلبونها . وسيصدرونها إلى مختلف بلاد العالم .

فالهندي - بحق - هو أذكى تاجر فى آسيا وأفريقيا .

امراتان فى عيون الفن

امراتان شغلتا أوروبا المثقفة فى أنصاف القرن التاسع عشر ، حتى إذا ما استوفيتا حظهما من الشهرة عند المثقفين دخلتا على عامة الناس بيوتهم وعقولهم . وصارتا علمين على لون من ألوان السلوك الإنسانى والنسوى معا .

والمرأتان لم تعيشا الحياة . وإن كان لهما عرق ممتد فيها . فكلتاهما من نسيج القلم لا من نسيج اللحم والدم . ولكن نسيج القلم كان أكثر نبضا بالحياة وأشد احتداما بها من كثير من الأحياء الذين يعبرون بالدنيا فلا يتركون فيها أثرا ، فهم كما يقول عنهم دانتى : لا شرا اقترفوا ولا خيرا فعلوا . فكأنهم لم يعبروا حجاز الدنيا إلى الموت . .

وأولى المرأتين هى (غادة الكاميليا) . ولعلنا نعرف أن الحياة العربية الفنية قد شبت من رؤية غادة الكاميليا مترجمة ومعربة ومستوحاة منذ أن عرفت هذه الحياة فى المسرح والسينما ، كما أن موضوع غادة الكاميليا قد استحوذ على الخيال الرومانسى فقدمه فى أكثر من صورة ، وبأكثر من أسلوب فنى . . فقد استهوى هؤلاء الفنانين الرومانسيين صورة المرأة الرخيصة التى تتكشف حين الاختيار عن قلب دافق بالحب ونفس عامرة بالقيم الطيبة .

وهيكل رواية ثم مسرحية غادة الكاميليا كما كتبها الكسندر ديماس (الابن) هيكل بالغ البساطة . فالقصة قصة محظية من محظيات باريس ، تقع فى هوى نظيف لشاب من شبابها ، ويجهد والد الشاب بالمال ثم باستثارة عاطفة التضحية أن يحول بين ابنه وبين التردى فى هوة الارتباط بامرأة سيئة السمعة . وتتكلف المحظية

(الفاضلة) صد الشاب حتى يدركها الموت بداء الصدر ، وعندئذ يعرف كلاهما مكيدة الأب المشفق ، كما يواجهان الحزن والأسى العميق . ويكون الموت هو سطر الختام .

أما القصة الثانية للمرأة الثانية فهي قصة مدام بوفارى للكاتب الفرنسي جوستاف فلووير ، وقد كان بين صدور القصتين بضعة أعوام . وهذه القصة قصة امرأة طموح لا تملك أداة لهذا الطموح إلا جسدها وخيالها . وهى تتزوج بدافع السأم من طبيب أرياف ، ولما كانت فاكهة الحقل المجاور - على قول فلووير - أحلى دائما عندها من فاكهة حقلها ، فقد هوت من سقطة إلى سقطة ، حتى وقفت لتختار بين السجن والقبر ، فاختارت القبر .

كان لهذين العاملين الفنيين عند صدورهما صدى عميق . فهما رغما عن ظاهرهما المعنى بأمور القلب والصبوة صيحنا احتجاج على الحياة الفرنسية اللاهية العابثة فى هذا الزمان ، إذ تفضحان الظروف الاجتماعية التى تجعل من المرأة شيئا من أشياء المتعة ، لا يستطيع حيناً ، ولا يريد حيناً آخر أن ينهض إلى حياة كريمة منتجة . وقد حاول النقاد ومؤرخو الأدب بعد ديماس وفلووير أن يبحثوا عن النموذج الحى الذى أوحى لهذين الكاتبين بعملية الفنيين ، كما قد نفعل نحن حين نبحث عن (سارة) العقاد أو (بطالات) إحسان عبد القدوس . فاستطلعوا ذكريات الكاتبين ومذكراتهما ، وذكريات رفقاتهما وأصدقائهما ، وأصدقاء أسفار عصرهما حتى قدموا لنا (الأصل) وتركوا لنا أن نقارن بينه وبين (الصورة) ، لنرى ماذا أخذ الكاتب وماذا ترك ، فلعل هذا أن يكون مدخلا إلى دراسة الأسلوب الفنى لكاتبين عظيمين ، هما الكسندر ديماس ، وجوستاف فلووير .

الحقيقة :

وقد كان الاسم الحقيقى لمرجريت جوتيه بطة (غادة الكاميليا) هو . . .
الفونسين بليسييس ، وكان أبوها متشردا وجدها قسيساً فاسداً ، وقد انفصل أبوها

عن أمها وهي في الثامنة من عمرها ، وفي سن الثالثة عشرة باعها أبوها لثرى في السبعين من عمره . وفي العشرين من عمرها أصبحت إحدى صاحبات صالونات باريس الشهيرات ومحظية لدوق في الثمانين من عمره . وزينت غرف منزلها بمكتبة تحوى مؤلفات بايرون ومولير ، وبرينو ، واستقبلت نجوم الأدب والفن في عصرها وخرجت من صدقة القذارة والإهمال لتألق بحديثها وجهاها في المجتمعات والمسارح .

كان صاحبها في ذلك الوقت هو الدوق دى ست كلبرج سفير روسيا لدى النمسا ، وهو الشخصية التى نراها في الرواية والمسرحية تحت اسم (الدوق دى موريل) ، وهو في المسرحية يرعى مرجريت ويحبها حبا أبويا لشدة الشبه بينها وبين ابنته المتوفاة .

وقد عرف الكسندر ديماس نفسه هذه الفتاة حين كان كلاهما في الثانية عشرة . كان هو كاتباً ناشئاً يعيش في ظل مجد أبيه الكسندر ديماس (الأب) ، وكانت هي غانية في الثانية عشرة تبحث عن ظل تأوى إليه . ولم تتوثق الصلة بينها عندئذ . فقد كان كلاهما مكودوا بالسعى إلى مستقبله ، وكان لقاءهما الثانى بعد ذلك بعامين ، وكان كلاهما قد شق طريقه ، أما الكاتب فإلى بعض الشهرة ، وهى إلى الاستقرار المائىء في كنف صديقها وراعيها الروسى . وفي ذات ليلة كان ديماس الشاب بين ضيوفها ، وضحكت لنكتة ألقاها أحدهم وغلبها السعال على نفسها ، فهبت إلى غرفة نومها لترتمى على سريرها حيث أدركها ديماس ، ودار بينهما هذا الحوار ، الذى هو حوار الحقيقة والمسرحية معا :

- لا تجهدى نفسك في تسلية هؤلاء الناس ، ودعهم واصحبنى . . وإني لمستعد أن أرفعك حتى يتم شفاؤك .

وتدبرت الشابة في كلماته قليلا ، ثم قالت :

- معنى ذلك أنك تحبني . . قلها بوضوح . . فهذا أكثر بساطة .

- ربما كان الأبرك كذلك . وربما قلتها لك يوما ما . . ولكنى لن أقولها اليوم .

- إذن من الأفضل ألا تقولها أبدا . .

- لأن أحد أمرين قد يتبع عن ذلك . . إما ألا أقبل حبك . وعندئذ سوف تحقد على ، وإما أن أقبل حبك ، وعندئذ تحمل عبء حبيبة حزينة تالفة الأعصاب ، تبصق دما وتتفق ألف فرنك في العام . . وهذا قد يكون مناسباً لرجل غنى عجوز مثل الدوق ، ولكنه لن يكون مناسباً لك .

ورغم ذلك فقد أصبحت هي وديماس صديقين لمدة عام ، حتى استفد الإنفاق عليها كل ما ادخر الكاتب الناشئ وما اقترض ، ثم تزوجت مرجريت بعد ذلك أحد النبلاء الفرنسيين الذي صحبها إلى الريف لترعى صحتها المنهارة ، فما لبثت أن ضاقت بالريف وهرت إلى باريس ، حيث كان لقاءها بآخر أصدقائها ، وهو الموسيق الأشهر فرانز ليست ، ومات بعد ذلك بشهور وهي في الثالثة والعشرين من عمرها .

وأزعج موتها ديماس ، وجلس إلى مكتبه يكتب قصتها كما أرادها الفن ، فاختار لأفونسين بليسيس اسم مرجريت جوتيه ، وأدمج دوره ودور زوجها الذي صحبها إلى الريف في دور واحد ، واختار لهذا البطل اسم أرمان دوفال ، والحرفان الأولان من الاسم هما الحرفان الأولان من اسمه ، وكتب القصة في أربعة أسابيع ، وصدرت طبعها الأولى في عام ١٨٤٨ ، وحين أراد بعد شهور أن يرى لعمله الفني جمهوراً أوسع قرر تحويل روايته إلى مسرحية ، ولما كان قليل الخبرة بالمسرح ، فقد استعان بأحد أصدقاء أبيه من الممثلين ، فرأى الصديق أن يكون التركيز على حكاية مرجريت وحاميها الروسي ، وخالفه ديماس في الرأي وأعد المسرحية وحده في شهرين ، ثم قرأها لأبيه الذي غالبته الدموع وهو ينصت إلى ابنه الشاب .

وفي ذات ليلة بعد موت مرجريت بخمس سنوات ، كانت المسرحية تمثل على مسرح الفودفيل . وكانت الباريسيات الرقيقات ييكن . والباريسيون المتأنقون يقربون مناديلهم من عيونهم في ترفع مشوب بالركة . وحين انتهى العرض ضجعت قاعة المسرح بالتصفيق والهليل ، وخرج ديماس الابن من المسرح ليبرق لأبيه قائلاً :

(نجاح عظيم .. عظيم لدرجة أنني تخيلت أن هذا هو العرض الأول لأحد أعمالك) .

وأجابه الأب برفقا (إن أحسن أعالى يا طفلي العزيز هو .. أنت) .

وتصادف في تلك الليلة أن كان بين الجمهور مؤلف موسيقى إيطالي مشهور هو جويسبي فردى ، الذى أهتمته المسرحية عملا من أعماله سيعرض باسم (لاترافياتا) بعد عامين .

المرأة الطموح :

تلك هى قصة غادة الكامليا الحقيقية .

أما مدام بوفارى الحقيقية ، فقد كان اسمها مدام ديلامار ولكن مدام بوفارى (الصورة) حجت (الأصل) إلا عن أعين المنقذين في حفائر الأدب ، بل لقد حجت أيضا كثيرا من الصور المؤلفة من أشباهها حتى قال الناقد الفرنسى الشهير إميل فاجيه (إن مدام بوفارى هى أكثر صور النساء اكتمالا في الأدب كله ، لا أستثنى أدب شكسبير وبلزاك) .

كان فلوير وهو يجاوز الثلاثين من عمره مازال في عرف أهل زمانه كاتباً ناشئاً ، إذ كان يريد أن يختط لنفسه في الأدب نهجا يختلف عن نهج عصره المؤلف . كان العصر عصر الرومانسية ، بينما يريد هو أن يمضى إلى أرض الواقعية بكل صدقها وقسوتها ، وكان قد جرب الموضوعات التاريخية ذات المسحة الخيالية فضلل حتى نصحه أصدق أصدقائه ، وهو الناشر ماكسين دى كامب أن يخلص بطبيعته الدهوب الولوعة بالتفاصيل ، التى لا ترى في الإنسان إلا ضعفه وعياده .

قال له ماكسين دى كامب حين قرأ عليه مخطوط قصته (غواية القديس انطوان) :

- التى بهذه المخطوطة في النار . وتتش عن موضوع من الواقع .

وقال فلوير :

- أين ؟

- فى ذاكرتك ، هل تذكر قصة مدام ديلامار التى حكيتها لى يوما ما ؟ لم لا تكتب هذه القصة ؟ .

وكتب فلوير قصة مدام ديلامار كما عرفها فى صباه فى مدينة روان مسقط رأسه .
كان يوجين ديلامار زوج مدام ديلامار طالب طب فى مدينة روان تحت إشراف
الدكتور اشيل فلوير ، والد الكاتب ، وأحد جراحى زمنه اللامعين .

وكان يوجين طالبا خاملا وفقيرا ، فلم يستطع لضيق ذات يده وذكائه أن يكمل
دروسه ، وقنع بدرجة علمية أولى تحول له أن يكون (موظفا صحيا) فى الأقاليم ،
وتزوج طالبا للأمن المادى من امرأة تكبره ما لبثت أن ماتت ، فتزوج من فتاة جميلة
فى السابعة عشرة من عمرها تدعى دلفين كويريه .

كانت بنت السابعة عشرة فتاة مليئة بحبوية القلب والخيال . مزدحمة الذهن
بالقصص الرومانتيكية وقصاصات المجلات وأقاصيصها . عالمها يمتلئ بالفرسان
والعشاق والمغامرين ممن يرد ذكرهم فى هذه الروايات والأقاصيص . وحين تزوجت
وجدت أن صورة زوجها تختلف عما قرأت عنه وطمحت إليه من صور الرجال ، فهو
ليس فارسا على جواد أو نديما لبق الإشارة ذكى الفؤاد ولكنه موظف أرباب مرهق .
وكما وصفه فلوير فيما بعد (لا يستطيع أن يسبح أو يقفز الأسوار بجواده أو يبارز
ويطلق النار . . راحته أليفة ، ولا يحكى إلا عن المرضى الذين رآهم ، والوصفات
التي دونها لهم ، والقرى التي طاف بها ، ولشدة سعادته بعمله يتناول عشاءه بينهم ،
ولا يترك فى صحنه بقية ، ثم يذهب إلى سريره ، ويستلقى على ظهره ليفط فى
النوم) . وتذهب أحلام البقطة بالزوجة الملول إلى أبعد مدى . ثم ما لبثت أن تحاول
أن تجعل أحلام يقظتها واقعا تعيشه وتحترق به ، مقلدة بطلات القصص التي قرأتها ،
فهي تنقل من سقطة إلى سقطة ، حتى انفص عنها أحبابها العابرون . وذات يوم
أحست بالفراغ والملل ، فتأولت جرعة من الزرنيخ ماتت على أثرها .

ذلك هو هيكل الواقعة الأصلية لمدام ديلامار التي أصبحت عند فلوير (مدام بوفارى) ومنحته طريقه إلى الفن ، وطريقه أيضا إلى المجد وذبوع الصيت .

بين كاتيين :

وهكذا نرى أسلوب كاتيين في التعامل مع حقائق الحياة . أما أولها . . . الكسندر ديماس ، فهو رومانتيكى يحمل الحقيقة فقد كانت حقيقة مرجريت جوتيه ليست نقية ولا طاهرة ، وكانت حياتها خالية من التضحية والعذاب الروحى ، ولكن قلم لكاتب الرومانتيكى قد أعاد بناء الحقائق بحيث تنسجم مع رؤيته ومذهبه الفنى .

ولم يكن ذلك هو دأب فلوير ، فلقد كان فلوير مبشرا بالواقعية كمذهب يزلزل الرومانتيكية من أساسها ، بل يدينها بتهمة الكذب الفنى والأخلاقى ، ويراها أصل الداء وعلّة الانحراف ، وهو يرى مدفوعا بالتيار العلمى فى زمنه أن مهمة الكاتب هى أن يشق جسد المجتمع بقلمه كما يشق الجراح جسد المريض بمبضعه .

ولعلنا نذكر أن أولها ، ديماس ، كان ابنا لرائد من رواد الرومانتيكية وهو ديماس (الأب) الذى أبدع للإنسانية روايات الكونت دى مونت كريستو . . والفرسان الثلاثة وغيرها .

وأن ثانيهما كان ابنا لجراح شهير ، فاستبدل بجراحة الجسم جراحة الروح .

شاعروثلاث نساء ت. س. اليبوت

يصح مع اختلاف الزمان والمكان أن يقال عن الشاعر الانجليزى ت. س. اليبوت ما قيل عن أبى الطيب المتنبى ، فلقد ملأ كلاهما الدنيا وشغل الناس . ورأى فى حياته موكب صيته يطوف من أرض إلى أرض .

فما يروى من سيرة المتنبى أن أحد أمراء زمانه فجح بوقاة أحد أقربائه ، فجاءته مئات الرقاع من أنحاء الممالك العربية الإسلامية ، وقد بدأت جميعها بيت من ماثور المتنبى :

طوى الجزيرة حتى جاءنى خبر فرغت فيه بآمالى إلى الكذب

أما اليبوت فقد ترك أثره على شعر الانجليزية ، وهى أشيع اللغات فى زماننا ، وترك أثره أيضاً على شعر سواها من اللغات حتى لقد فوجئت حين التقيت فى أحد المؤتمرات بشاعر يابانى ، يحدثنى عن أثر اليبوت على الشعر اليابانى .

ولكن المقارنة الفنية بينهما لا تمضى إلى أبعد من هذا الحد ، فكلاهما ابن بيئته وزمانه وقد نستطيع أن نمضى خطوة أبعد فى مجال المقارنة بينهما إذا نظرنا فى سلوكهما الاجتماعى ، فما أقل ما نعرفه عن حياة المتنبى الخاصة ، وما أشد ولع المتنبى على غير عادة الشعراء بالجلد فى الأمور ، وكذلك كان اليبوت .

لقد عاش اليبوت حياة طويلة مقنصدة فى لهوها وبريقها وكانت له حياة أحد أبناء الطبقة الوسطى وسمته ، وكان حرصه الغالب ألا يذاع شىء من أسرار نفسه

وخبايها حتى أنه أوصى أرملة ألا تكشف لأحد عن شيء من خطابات أو مسوداته ، وألا تقضى لأحد من كتاب التراجم بعد وفاته بما عرفته عنه من خصال أو عهده فيه من مسلك أو فعل .

• • •

ولقد كان لإليوت نظراته أو إن شئت نظريته النقدية ، شأنه في ذلك شأن كثير من كبار الشعراء . وقد نستطيع أن نوجز أحد ملاحظها في تأكيده إلا علاقة بين القصيدة وشاعرها . فالقصيدة الجيدة عمل يخفى فيه الشاعر نفسه لا يكشفها ، ومن ثم فإن بحث الناقد عن الملامح النفسية للشاعر في قصيدته هو بحث خائب متصيد للسوانح التي لا تثبت أمام البصر النقدي . والشاعر الحق عنده هو من يخفي عواطفه الخاصة وراء ستار من الموضوعية ، ولعله في ذلك يريد أن يجعل من درس الشعر درساً لمادة الشعر وصوره قبل أن يكون درساً لتاريخ الأدب أو لعلم النفس المرضى ، وأن يصحح مسار مدرسة النقاد الاجتماعيين في ولعها بتقييم الشعر حسب دلالة الاجتماعية ، ثم المدرسة النفسية في إقبالها على تلمس العوارض النفسية في سير الشعراء وحيواتهم واتخاذها مدخلاً إلى فهم الشاعر وتقييمه .

ولكن النقاد وكتاب التراجم لا يرمحون ولا يستريحون ، فقد أزعج أحدهم مرقد إليوت حين أزمع كتابة ترجمة لحياته ، يجمع فيها أشنات المعلومات ممن عاصروه ، ويتتبع فيها مسار حياته الخاصة ، من مرابع طفولته . ومعاهد شبابه . ورفاق كهوه وشيخوخته ، وفزعت أرملة إليوت الشابة التي تزوجها وهو في السبعين بعد أن ظلت سكرتيرة له أعواماً طويلاً ، وحاولت أن تثني الناشر والمترجم كلاهما عن عزمها . فلما يشت من ذلك كتمت عنها كل ما عرفته عن الشاعر الذي عاشت في ظله ، ثم آوت إلى جانبه سنوات طويلاً .

ومن غريب المصادفات أن يكون اسم المترجم أيضاً توماس ستيرتز مثل اسم إليوت الأول والثاني ، ولكن الاسم الثالث هو ماتيز ، ولعله قصد إلى ذلك التلميح حين سمى كتابه « توم العظيم » فكأنه يشير إلى أن توم المترجم الذي لم تسبق عليه

الحياة عظيمة أو مجدداً يكتب عن سمية الذى حظى بكل ذلك المجد والتقدير ، وقد شفع المؤلف عنوانه الأصلي بعنوان فرعى هو « ملاحظات نحو تعريف ت . س . اليوت » وذلك تلميح أيضاً إلى عنوان أحد كتب اليوت الهامة . وهو « ملاحظات نحو تعريف الثقافة » .

فهل زادنا الكتاب معرفة باليوت حين سعى إلى تعريفه كما تعرف المجرذات ، فنكتسب بالتعريف تعيناً وتحديداً ؟

• • •

صورة اليوت في هذا الكتاب صورة رجل وحيد متبل في حب فنه ، ينمو في ظلال الكتب أكثر مما ينمو في وهج الحياة .. إنه من أسرة أمريكية عالية القدر ، وثيقة الاتصال بالثقافة ، وقد دفعت به هذه الأرومة إلى أكثر جامعات أمريكا شهرة ، وهى جامعة هارفارد .

وهناك كان من أساتذته حفنة من الأعلام منهم ثلاثة كان لهم شأن بعيد في الفلسفة هم ولیم جيمس ، وجورج سانتيانا . وأستاذ آخر كان يكبره ببضعة أعوام هو برتراند راسل . قال اليوت عن راسل - الأستاذ الشاب المهاجر من إنجلترا - حين كان يطلب عليه العلم في هارفارد :

إن عقله في الطبقة الأولى من العقول ، وكان جديراً بأن بعد كذلك حتى في عصر النهضة .

وقال اليوت عنه بعد أن توثقت بينها نصيحة في إنجلترا حين لاذ بها اليوت ، وعاد إليها راسل :

« إنها لكارثة عذبة أن السيد برتراند راسل لم يحظ بقراءة مضطعة . »

ما الذى جعل اليوت يغير رأيه في راسل ؟

لذلك حديث طويل ، وهو ثمرة دأب كاتب الترجمة لجمع أشتات المعرفة عن حياة اليوت .

فلقد هاجر اليوت إلى إنجلترا ، وهو في السادسة والعشرين من عمره عام ١٩١٤ ، وتزوج فيها من سيدة تدعى فيفيان ، وفي إنجلترا اشتغل حين وصوله بالتعليم في لندن حيث التقى بالصدقة ذات مساء في شارع أو كسفورد بأستاذه القديم في هارفارد برتراند راسل الذي كان قد عاد إلى موطنه من سفرته الأمريكية .

جدد الشبان الأستاذ والتلميذ عهد المودة ، وقدم الأستاذ تلميذه إلى زهرة مثقفي لندن مثل ليونارد وولف وزوجته الكاتبة فرجينيا وولف ، والكاتبة كترين مانسفيلد ، والدوس هكسلي وكلاي بل وليتون ستراتشي .

ودعا راسل الزوجين توماس اليوت وفيفيان للإقامة معه في شقته اللندنية ، وراسل بالمناسبة ينحدر من أسرة انجليزية بالغة العراقة ، وقبل الزوجان دعوة الأرسقراطى الفيلسوف اللامع بشبابه وأستاذته المبكرة . وكتب راسل إلى صديقه الدائمة اليلدى أوتولين مورل في هذه الفترة عن السيد اليوت قائلاً :

لقد توقعت أن تكون زوجة اليوت فظيعة ، ولكنى وجدتها غير سيئة . إنها خفيفة الظل ، سوية نوعاً ما ، مغامرة مليئة بالحياة ..

• • •

وتمضى سباحة كاتب الترجمة في خطابات راسل إلى صديقه الدائمة حول اليوت وامراته ، فيجده يكتب أيضاً إلى صديقه الدائمة « إنه لمن المضحك أن أجد نفسى محباً للإيوت وكأنه ابنى . لقد ازداد نضجاً وهو يحب امرأته حباً عميقاً غير أنانى . وهى أيضاً تحبه ، ولكن نوبات من الكراهية تنتابها من وقت إلى آخر . إنها كراهية من الطراز الذى نجلده في روايات ديستوفسكى .. ليست مباشرة ، وأنا أصالحهما كل يوم ، ولا أستطيع أن أدعها وحدهما في المنزل ، وأنا بالطبع مستمتع بهذه اللعبة . إنها من طراز الأشخاص الذين يعيشون على حافة سكين ، وستنتهى كمجرمة أو قديسة ولا أدري أيهما ستختار . فلديها ما يؤهلها لكلا المصيرين » ..

ويكتب راسل بعد ذلك في خطابه مشيراً إلى تدهور حالة الزوجة الصحية ،

ونوبات الصداق النصنى التى تعاودها ، وفى ذات الأحيان يجد اليوت نفسه فى بعض الأحيان زائراً غير مرغوب فيه إذا صحبته ، وذلك لما يثيره مزاجها النارى من توتر بين أصحابه ، ويجد كاتب الترجمة فى احدى يوميات صديق لها من تلك الفترة حديثاً حول الزوجين يقول فيه « إنها تعطى انطباع الرعب المطلق ، فكأنها شخص رأى شعباً مخيفاً ، ووجهها عادة شاحب أبيض خائف ، وعيناها عادة غاضبتان ، ولديها قدر من الحساسية الزائدة نحو لا شئ ، فإذا سألتها مثلاً « هل لك فى مزيد من الفطائر » جاوبتك قائلة « ما هذا ؟ وماذا تعنى ؟ ولماذا تقول ذلك ؟ » . لقد كانت فى لقائنا الأخير بهما مخيفة حقاً ، وفى نهاية الساعة كنت مرهقاً للغاية وقلت لنفسى : أياها الشمس نوم لقد نلت ما يكفى . ولكنها على كل حال كانت ملهمة » .

وهكذا يجمع دارسو اليوت أن زواجه الأول كان زواجاً تعساً . فقد تزوج هذا الرجل الهادئ المفكر بامرأة بالغة التوتر ، وهى أيضا مزهوة بحسنها تحاول أن ترى وقعه دائماً على الرجال من صحبته .

ولقد هجر اليوت سكناه عند راسل بعد شهر ، وولدت بينها جفوة هادئة استمرت مدى حياتها ، فهل كان ثمة شئ بين راسل وزوجة اليوت ؟ ذلك سؤال يطرحه كاتب الترجمة ، ويمضى به إلى أبعد من ذلك حين يشير إلى سمعة راسل فى المجتمع اللندنى المثقف حين ذاك ، كأحد الشباب اللامعين المتعشقين .

° ° °

كان لاليوت أستاذان ظل قريباً إليهما وإلى ما تركا فى نفسه طيلة عمره . وكان أحدهما كتاباً والثانى رجلاً .

أما الكتاب فقد كان طائفة من الشعر الرمضى الفرنسى جمعها كاتب يدعى « آرثر سيمونز » وقرأها اليوت وهو يدرس فى هارفارد فى صباه الأول .

وقد كان الشعر المكتوب بالإنجليزية يتنازعه عند ذاك مدرستان . أولاهما المدرسة الرومانسية كما ورثها أدباء الإنجليز عن شعراء الرومانسية الثلاثة الكبار : شلى ،

ودرزورث وبايرون ، فضلاً عن براوننج ، وسوينبن ، وفيتز جرالڊ وغيرهم ،
وثانيها مدرسة ويتان الشاعر الأمريكي الكبير في نبرتها الخطائية وقرىها من واقع
الحياة اليومية . وإيمانها بقدرة الإنسان على الفعل والتغيير .

ولقد قدمت الرمزية الفرنسية إلى اليوت مفهوماً آخر . من خلال هذا الكتاب ،
وقاده هذا الكتاب إلى قراءة أعلام الشعر الرمزي الفرنسي مثل رامبو ، وجيل
لافورج . ولقد كان اليوت قبل قراءته للافورج حائراً بين الشعر والفلسفة ، فلما قرأ
استمر عزمه على المضي في طريق الشعر . وكان عندئذ في العشرين من عمره .
كتب اليوت في تلك الفترة إلى أحد أصدقائه يقول : « لقد جذبني لافورج .
وأنا بالمناسبة أول أمريكي قرأه ، وإلى الشعر . وأظن أن نقطة انطلاق ستكون هي .
لافورج ، والدراما الانجليزية في عصر اليزابث » .

ذلك هو شأن الكتاب . وأما الأستاذ الثاني فهو الشاعر الأمريكي المهاجر إلى
أوروبا عزرا باوند ، والذي التقى به اليوت في لندن وباريس بعد هجرته هو الآخر إلى
أوروبا .

كان باوند واسع الثقافة إلى حد مذهل . قال عنه ويندهام لويس أحد كبار
كتاب العصر : لقد ذرع شاطئ بحر إيجه مع سوفوكليس ورأى فلورنسا مع دانتي
وكافكاكاتشي ، وبالإجمال فليس هناك مكان في أرض الماضي لم يزره باوند .

وكان باوند أيضاً إنساناً كبيراً يسبح بحاله وجهده على شباب الأدباء . ولقد قال
منجواي عنه « لقد تعلمت من باوند ما لم أتعلمه من كاتب قط ، ولقد كان عزز
أكرم من رأيت » ..

وتوقعت الصلة بين اليوت وباوند ، وإلى باوند أهدى اليوت قصيدته التي تسم
بها ذروة الشهرة ، وهي الأرض الخراب ، فأجرى فيها قلمه ، وشطب وحقا ، ونقع
وأصلح ، ثم أعادها إلى اليوت قطيعها في إحدى المجلات ، ثم بعث بها مع قصائد
أخرى إلى الناشر المعروف ألفريد نوبف . وقال الناشر عندئذ لأحد أصحابه : « لقد

قرأت مخطوطة أشعار السيد إليوت بمئة فائقة . ولكنى لا أعلم هل هى شر جيد أم لا ، ولكن فيها قدراً من المتعة .. وسأطبعها ..

وهكذا صار إليوت أحد كبار شعراء العصر فى أوائل العشرينات من هذا القرن ، وهو فى حوالى الرابعة والثلاثين من عمره .

وقرر إليوت الانفصال عن زوجته بعد ستة عشر عاماً من الزواج فهجر بريطانيا عائداً إلى أمريكا ستة شهور ، وحين قفل إلى بريطانيا اختار له مسكناً مستقلاً .

وقد أطرفنا المترجم بحكايات السيدة إليوت فى بحثها عن زوجها المهاجر الذى لم تلتن له قناة . ظناً منه أن انفصاله عنها هو انقراض لكلها .

وقد دام هذا الانفصال أربعة عشر عاماً حتى ماتت السيدة فيفيان فى أحد المصححات العقلية فى عام ١٩٤٧ .

وحين ماتت أبلغ أخوها أحد أصدقاء إليوت ، الذى أبلغ إليوت بدوره ، فهربا إلى جنازتها ، ولم ينشر لها نعى فى صحيفة « التايمز » شأن من فى مكاتها . وكم إليوت حزنه ، فقد كانت هذه السيدة هى نعيمه وعذابه معاً . وفى هذا العام ، وكان فى التاسعة والخمسين ، دامه مرض قديم ، وخلع أstantه ، واستبدل بها أstantاً صناعية .

وكان هناك كما يحدثنا كاتب الترجمة امرأة أخرى فى حياة إليوت أمريكية تصغر إليوت بثلاث سنوات ، وهى إميلي هيل . كانت علاقتها صداقة وثيقة ، ويغلب الظن أنها لم يلتقيا قط لقاء الأحياء . ودامت علاقتها ثمانية وأربعين عاماً . وحين ماتت فيفيان ظنت إميلي العانس القديمة ، أستاذة الدراما عندئذ ، أن مكاتها سيكون إلى قرب إليوت العجوز زوجاً له .

ولكن إليوت ما لبث أن اختار سكرتيرته الشابة لقرعى شيخوخته .

ماتت فيفيان البيوت زوجة الشاعر الكبير بعد ثمانية وعشرين عاماً من الحياة الزوجية ، كان نصفها شقاء ونقصاً ونصفها انفصلاً ، فأسلمت آخر أنفاسها في إحدى مصحات الأمراض العقلية ، بعد أن جاهدت في آخر سهراتها كي تسترد إليها الشاعر الشارد ، ولكن دون جدوى .

وبعد ثلثين عاماً . س . ماتيوز كاتب الترجمة عن تلك الجهود المضيئة والمضحكة معاً . وذلك بعد أن جمع شوارد أخبارها من أفواه الرواة ومطموح الصحف والمجلات .

ذات مرة قرأت فيفيان أن مسرحية البيوت « جريمة قتل في الكاتدرائية » ستنتقل عرضها من كاتريري ، حيث يجرى مهادها التاريخي ، إلى مسرح مبركري « عطار » بلندن ، فتوجهت إلى هناك حيث احتجزت لنفسها مكاناً في الصف الأول ، ووجدت مكانها إلى جوار الدوس هكسلي وزوجته ، ولكن الشاعر ، كأنما أدركه الكسل أو التوجس في ذلك اليوم ، فلم يذهب إلى المسرح .

وذات مرة قرأت في « تايمز الأحد » أن إليوت سيكون ضيف الشرف في أحد معارض الكتب ، وأنه سيحاضر في افتتاح المعرض . فابتاعت كتبه الثلاثة الأخيرة ، وأخذت كلبيها المدلل على ذراعها ، وتوجهت إلى قاعة المحاضرة ، حيث سبقت إليها ، وحين دخل واجهته قائلة « أهلاً يا نوم » ، فأخذ يدها مصافحاً .

ثم قال لها « كيف حالك » ، وما لبث أن جاوزها مسرعاً إلى قاعة المحاضرة .

وفي أثناء المحاضرة ، لم تكف السيدة المهجورة عن رفع الكلب فوق رأسها ليراه لشاعر ، وعن إيماءات الإعجاب والتشجيع ، وحينما انتهى من محاضرتة شقت طريقها إلى المنصة ممسكة بحقيبتها ، وفيها كتبه الثلاثة ، وتركت الكلب ليسي ملاطفاً لالبيوت ثم ليثب على ذراعه وصدرة ، ولكن إليوت اعتصم بالصمت والهدوء ، وقالت له فيفيان « ألن تعود معي . . يا نوم ؟ » وأجاب الشاعر هادئاً « لا أستطيع أن أتحدث معك الآن » ووقع باسمه على الكتب الثلاثة ، ثم انصرف عنها إلى الحديث مع بعض الحاضرين .

ومعدننا كاتب الترجمة أيضاً أن فيفيان إليوت نشرت في صحيفة التايمز في عام ١٩٤٤ اعلاناً مبوياً نصه :

« عد يا نوم . . سيكون كل شيء على ما يرام . . فيفيان » .

وكان ذلك آخر العهد بها ، عاقلة نوعاً ما ، إذ أن هذا الإعلان كان كأنه صحيحة استغاثة من سفينة غارقة ، وكان البحر الذى غرقت فيه فيفيان إليوت هو بحر الجنون .

وفي ٢٢ يناير عام ١٩٤٧ ماتت الزوجة ، وظن جميع أصحاب إليوت وأحبابه أنه سيتزوج من صديقه الأبدية إميلي هيل ، التى كانت الآن في حوالى الخامسة والخمسين ، والتى أفنت شبابها عاشقة عذرية للشاعر الكبير .

كانت إميلي هيل أمريكية مثل إليوت ، ولدت بعده بثلاث سنوات ، لأب معمارى تحول إلى قسيس لطائفة الموحدين ، وكان خالها الناقد الموسيقى لصحيفة في بوسطن ، فهى من أسرة مشغولة بالثقافة والدين ، مثل أسرة إليوت وإن كانت مكاتبها لا تدانى مكانة أسرة الشاعر .

والتقت إميلي بالشاعر في أرباض جامعة هارفارد بمدينة كامبريدج . المدينة التوام لبوسطن ، بولاية ماساشوستس ، حيث كانت هذه الجامعة - وما زالت - ملتقى أبناء الطبقات العليا والطامحة للعلا في المجتمع الأمريكى .

كانت إميلي في السابعة عشرة ، طالبة آتت دراستها في مدرسة عليا بالمدينة ، وكان إليوت في العشرين ، طالباً بالجامعة ، ولما كان إليوت وإميلي انسانين كتومين طيلة حياتهما ، فإننا لا نكاد نعرف شيئاً عن مدى صحبتها في ذلك الزمان البعيد .

• • •

وفي عام ١٩١٤ ، وكان الشاب في الخامسة والعشرين من عمره ، أنبأ إليوت فئاته أنه سيرحل إلى أوروبا لطلب المزيد من العلم والتجربة وكاشفها بأنه يمضى وراء

هدف هو أن يكون شاعر الزمان ، وكانت الفتاة هي الأخرى تطمح أن تكون شيئاً في عالم الدراما - نقداً وتالياً وأداء ، ووجد الشبان أن من الخير لклиها أن يمضي في طريق الطموح وحده . وهكذا سافر الشاعر الشاب إلى إنجلترا ليظل هناك ثمانية عشر عاماً متوالية - يتزوج خلالها من سيدة إنجليزية هي فييان . وتصل أبناء زواجه إلى إميلي . قرايج نفسها قليلاً في أمر علاقتها العفوية . ولعلها قالت لنفسها : لقد قاتني أن أعقد الصلة الوثيقة بيني وبين الإنسان - فلا أعقدها إذن بيني وبين الشاعر .

تخصصت إميلي هيل في درس الأدب عامة والمسرح خاصة . ومحدثنا من عرفوها أنها كانت تتمتع بصوت بالغ العذوبة والعمق . وأنها كانت جديرة بأن تكون بملاعها الرائعة الجميلة وصوتها الثرى المعبر من ألم المثلثات . لولم يعارض جلالها في احترافها التمثيل .

وفي هذه الأعوام الثمانية عشرة ، كانت شهرة إليوت تنطلق في إنجلترا ، ثم ترن أصدائها عبر المحيط في أمريكا ، وكانت إميلي هيل أكبر المتحدثين عن عبقرية وإبداعه في مجال الجامعات والأندية الثقافية .

والتقى الصديقان القديمان في عام ١٩٣٢ في الولايات المتحدة ، حين عاد إليها إليوت أستاذاً زائراً في هارفارد ، وكانت هي في ذلك الوقت أستاذة بها أيضاً ، وكان إليوت قد استقر عزمه على الانفصال عن زوجته . وإن كان لم يكشفها بعد بنيتها ، ويرجع ماتيوز أن إليوت حدث إميلي كصديقة قديمة عن عزمه الأكيد .

* * *

كان عمل إميلي هيل في ذلك الوقت تمة لعمل إليوت ، فقد كانت محاضراتها في الدراما والشعر تدور حوله ، ومن الثابت أنه في تلك الفترة قد قدم إليها مسودات مسرحية « حفلة كوكيتيل » وأن المخطوطة قد نقلت بين أيديهما مرات عديدة .

ولقد بدت شخصية إميلي هيل في مسرحية إليوت « اجتاع شمل الأسرة » فهي في هذه المسرحية « أجاتا » العمة التي تعرف كل شيء . وفي المسرحية يسأل

« هنرى » (وهو صوت إليوت نفسه) العمة أجاثا - وهو يودعها قائلاً : هل سنتلقى مرة ثانية ؟ فتجيب العمة :

هل سنتلقى مرة ثانية ؟

ومن سنتلقى مرة ثانية . إنما اللقاء للرفاء .

إنما اللقاء لأولئك الذين لا يعرفون بعضهم البعض ..

وفى تلك الأثناء منح إليوت درجة فخرية من جامعة سانت أندروز . وقد حدثت إميلي أحد خلعائها أنها دعيت إلى حفل لتكريم إليوت . فاشترت لنفسها ثوباً زاهياً على بالأزهار ، وتوجهت من المحطة حيث أترها القطار إلى منزل الداعية إلى الحفل ، وحذاء السهرة فى حقيبتها .

وحين وصلت لبسته . ثم دخلت لتبدي إعجابها بخديقة منزل المضيعة ، وأجابها المضيعة قائلة :

« ولكنك يا آسة هيل قد جلبت كل حديثك على ثوبك » .

وأحست الآسة هيل بالحجل لأن المدعوين كانوا فى ثياب بسيطة ، بينما كانت هى بالغة التزين كأنها عروس الحفل .

وعاد إليوت إلى إنجلترا . لتتصل الرسائل بينه وبين إميلي . رسائل غير متقطعة . أنبأها فيها عن انفصالة عن فييان ، وعن حياته وأعماله . ويتحدث أحد طلبة الأستاذة هيل فى تلك الفترة عن فرحها حين تلقت مسودة قصيدته « شرق كوكبر » . وهى إحدى قصائد مجموعته « الرباعيات الأربع » ..

فقد جمعت تلاميذها فى غرقها الصغيرة ، وقدمت إليهم شراب الشيرى . كأنهم فى حفلة تعميد ، ثم قرأت عليهم القصيدة بصوتها المتهدج . فرحة متبطة كأنها تلقت رسالة من السماء .

وتحدث تلميذة لها عن غداء مع الأستاذة . حين مالت عليها الأستاذة قائلة : لقد تلقيت رسالة اليوم من صديقنا ..

وكان صوتها عندئذ بالغ الرقة .

كانت إميلي تلتقي خلال تلك السنوات بإليوت أحياناً ، حين يقدم إلى أمريكا أساتذاً أو محاضراً أو شاعراً محاطاً بالتكريم ، وربما كانت إميلي تعزى نفسها بأن إليوت الكاثوليكي بإرادته واقتضاه لا يستطيع أن يطلق زوجته . ولا يستطيع أن يتزوج وهما مازالا شريعاً زوجاً وزوجة رغم انفصالهما الطويل . وذلك إلى أن جد جديد ، جعل الآنسة العانس التي ترهبت في محراب الشاعر تعيد التفكير في صداقتها الطويلة ، فلقد ماتت فيفيان إليوت .

وكانت إميلي هيل عندئذ في السادسة والخمسين . وكان إليوت في الستين ، أرمل عجوز وعانس ذاهبة الشباب ، تمتد صداقتها القديمة ما يقرب من أربعين عاماً ، وفي هذه الفترة تبادلوا الرسائل ، وفجأة سمعت إميلي هيل وهي في كليتها بالولايات المتحدة أن إليوت قد تزوج سكرتيرته الشابة .

كان النبأ غير متوقع ، ولعل الآنسة العجوز حين سمعته استعصت شريط حياتها الطويل ، ونثرت بين يديها رسائل الشاعر الصديق التي بلغت حوالى ألف رسالة مودعة الآن في مكتبة جامعة برنستون مع وصيتها ألا تفض أو تقرأ إلا بعد خمسين عاماً من وفاتها .

ولقد ماتت إميلي هيل بعد وفاة إليوت بخمس سنوات في آخر يوم من أيام عام

١٩٦٩ .

فلنتنظر إذن حتى العام العشرين من القرن الحادى والعشرين لنقرأ هذه الرسائل (لا نحن ، بل أبناؤنا) هذا إذا كان إليوت سيظل في السمات الأعلى بين الشعراء بعد هذه الأعوام الخمسين .

وأغلب الظن أنه سيظل كذلك .

قولتير

بعد ٢٠ سنة

الصلة بيننا وبين فولتير قديمة الأواصر . منذ قدم رائد الثقافة المصرية في القرن التاسع عشر الشيخ رفاعه رافع الطهطاوى نبذاً عن أفكاره . وما كاد قرن من الزمان ينقضى على ما كتبه الشيخ حتى كان رائد الثقافة المصرية في القرن العشرين (الشيخ) طه حسين ، قد قدم لنا الكثير من فولتير وعنه .

كتب الطهطاوى في كتابه تلخيص الأبريز اسم المفكر الفرنسي ولتير ، فلم تكن الفاء ذات النقاط الثلاث معروفة في الإملاء العربى وقال لنا إنه قرأ عدة مواضع من ديوانه ، ويقصد بذلك مجموعة أعماله الكاملة ، ثم تلا ذلك بعدة أسطر قوله إنه قرأ عدة « محال » أى « مقالات » نفسية في معجم للخواجة ولتير

وهكذا بدأت المعرفة بيننا وبين « الخواجة ولتير » على رأى الطهطاوى ، منذ مائة وخمسين عاماً ، وتوثقت قليلاً بجهد طه حسين وبعض تابعيه . ولكنها لم تصبح عز المعرفة وصداقة اليقين بعد . وربما كان ذلك لأن الأجيال الجديدة أصبحت أقل تطلعاً إلى صداقة العقول الكبيرة ، وأضيق صدرها تجاه المعرفة من الأجيال السالفة .

والآن يحتفل الفرنسيون والعالم بالذكرى المائتين لوفاة فولتير العظيم ، وما أحرانا عندئذ أن نمد إليه بعض الأيدى الصديقة الجادة . ونغرى بعض مؤلفاته وأفكاره بالإقامة في لغتنا .

• • •

نقرأ قصة حياة فولتير كأنها وقائع مسلية كثيرة الضحكات قليلة الدموع ، فلم يكن فولتير رغم حياته في القرن الثامن عشر ، من هؤلاء الرومانتيكيين الذين يرون الحياة سيلاً من الدمع أولهياً من الزفرات ، بل كان ابن الحياة وصديقها بكل ما فيها من علو ودنو . كان يستطيع بذهنه النفاذ أن يلمس أرفع قمم الفكر البشري . وكان يستطيع أيضاً بذكائه الاجتماعي أن يجد طريقه في مجتمع الملوك والنبلاء ، وهو ابن الطبقة الوسطى الصغيرة ، وأن يسعى في مناكبها متاجراً يزدداد كل يوم ثراء على ثراء ، وهو الذي لم يرث عن أبيه موثق العقود شيئاً من عرض الدنيا .

وهكذا ، فإن السيرة الشخصية لفولتير ، في غرامياته اللافتة أو تجارته الراجحة ، قد لا ترسم صورة حياة فيلسوف أو مفكر ، ولكن سيرة المفكرين الشخصية هي آخر ما يعنينا منهم . فأعمالهم وكتاباتهم هي الميراث الذي يتركونه للإنسانية ، ولندكر هنا قول شو إن العقول الصغيرة تناقش الأشخاص ، أما العقول الكبيرة فهي تناقش المبادئ .

ويبدو أن كل الأدياء الكبار من طراز فولتير ، أولئك الذين يعطون اللهو والحياة الاجتماعية والطنخوخ الفردى حقها ، ويعطون الفكر حقه أيضاً ، يستطيعون بما فيهم من حيوية وفطنة أن يعيشوا حياتين ، أو أن يروا الدنيا بمنظارين ، يتطلع أحدهما إلى مباحجها وألوانها الوردية الزاهية ، بينما يتطلع المنظار الآخر إلى الخلود وحده .

لقد قدر أحدهم دخل فولتير في عام ١٧٣٦ ، وهو في الثانية والأربعين من عمره بعشرين ألفاً من جنيهات ذلك الزمان ، ولكنه في تلك السن أيضاً كان ألمع كاتب في فرنسا ، وكانت شهرته قد تعدت فرنسا إلى إنجلترا وألمانيا ، وكان يتلقى الرسائل من حفنة من ملوك أوروبا ونبلائها ، يسألونه هذا السؤال الذي نذر نفسه للإجابة عنه منذ أمسك بقلمه :

كيف يصبح البشر سعداء في هذه الحياة ؟

وقد تعددت إجابات فولتير عن هذا السؤال ، وتعددت أساليب إجابته عنه ، فأجاب عنه شعراً إذ كتب مجموعة ضخمة من الشعر ، وأجاب عنه بكتابة الرواية ،

فكتب روابي « كانديد » أى الصريح ، و « زاديچ » أى الصادق ، وهى الرواية التى ترجمها الدكتور طه حسين .

وأجاب فولتير عن هذا السؤال مؤرخاً ، فاتخذ من بعض الموضوعات التاريخية وسيلة لتنوير الإنسان وتبصيره فى سعيه إلى السعادة ، ولعله قد شرح منهجه فى كتابة التاريخ أوضح شرح حين قال فى ختام حديثه عن عصر لويس الرابع عشر :
لم يبق شئ سوى أسماء هؤلاء الذين قادوا الكتائب والجيوش ، ولكن لا فائدة للجنس البشرى من مائة حرب من هذه الحروب . . فإن عظماء الناس الذين حدثكم عنهم هياؤاً ألواناً من المتع الخالصة الدائمة لم يأتى بعدهم من الناس : حفر قناة تصل بين بحرين أو لوحة من تصوير المصور « بوسين » أو مسرحية تراجيدية جميلة ، أو حقيقة علمية مكتشفة ، هذه أشياء أتمن ألف مرة من كل ما فى أرشيف القصر الملكى ومن كل قصص الحرب ، فى رأى أن العظماء هم أول الناس ، أما الأبطال فهم آخرهم ، وأعنى بالعظماء أولئك الذين برعوا فيما هو مفيد أو ممتع أما المخربون للبلاد بالحرب فهم ليسوا سوى . . أبطال . .

وأجاب فولتير أيضاً عن هذا السؤال كاتباً مسرحياً . فقد كان فولتير يعد نفسه كاتباً مسرحياً بالدرجة الأولى ، ومن المفارقة أن توفيقه فى المسرح كان محدوداً رغم أنه شغل عصره بمسرحه هذا ، ولكن أعماله المسرحية قلما تعرض الآن على خشبات المسارح ، ولعلنا نذكر هنا أن كثيراً من الأدباء المتعدى المواهب ، يتوهمون أن أقل مواهبهم شأنها هى أعظمها ، ونذكر عندئذ مؤلف قصص الأطفال العظيم هانز كريستيان أندرسن الذى كان يرى نفسه أيضاً مسرحياً كبيراً ، ونذكر أيضاً المفكر المصرى الكبير عباس محمود العقاد الذى كان يرى نفسه شاعراً كبيراً .

كتب فولتير مسرحيات عديدة فأعاد كتابة أوديب . . لسوفوكليس . واستمد من التاريخ الإنجليزى موضوعات « هنرى الخامس » و « ريتشارد الثالث » وكتب مسرحية مستمدة من التراث الصينى ومسرحية عن محمد عليه السلام ، أنصف فيها محمداً بقدر استطاعة رجل نشأ فى تراث مسيحية القرن الثامن عشر .

وقد تكون جوانب الأدب الخلاق جملة ، من شعر ومسرح ورواية وملحمة ،
هى أقل جوانب فولتير بريقاً ، وخاصة بعد أن امتحنها السنون امتحانها القاسى ،
ودفعت بعضها من واجهة التراث الأدبى إلى أدراجة المخلقة .

فليس فولتير عند النقاد الآن شاعراً كبيراً ، فشعره مصنوع لا يلمع فيه سوى
بعض قصائده الساخرة الماجنة ، وليس هو مسرحياً كبيراً من طراز راسين وكورنى ،
بل إن مكانه فى الكتابة المسرحية يزاحمه فيه العشرات والمئات ، أما الرواية فقد
اتخذت بعده طريقاً آخر فقللت من الزينة البلاغية واللغوية ، وابتعدت عن المغارقات
والغرائب مقربة من واقع الحياة اليومية . كان بلزك الواقعى هو الأب الحقيقى للرواية
الفرنسية ، لا فولتير الخيالى . ومضى تيار الرواية مخالفاً لفولتير فى أسلوبه وطريقته فى
الحكاية ورسم الشخصيات ، وذلك مثل ما حدث فى أدبنا العربى ، إذ ابتعدت
الرواية عن أسلوب طه حسين المزخرف الموسيقى ، إلى أسلوب توفيق الحكيم .
أما ما سوف يبقى من فولتير فهو فولتير المفكر ، وفولتير الساخر ، وبالأحرى . .
المفكر الساخر معاً .

يبدأ فكر فولتير سواء فى فلسفته أو تاريخه ، من الإقرار بالأمر الواقع ، وهو
وجود الإنسان على الأرض محوطاً بالشر والحروب والفتن والأنظمة المستبدة ، ثم يلقى
بسؤاله عن السعادة ، فلا يجدها إلا فى كلمتين : العقل والحرية .

أما العقل فإنه يدفع بنا إلى تغيير مفهومنا للأشياء والأزمان إثر المناقشة والتحتم ،
فإن كثيراً من الأخطاء العقلية تأخذ شكل الصواب ، لأن الناس قد ألفوها
بالتكرار ، وما أحوجهم عندئذ إلى رجل ذى بصيرة لكى يكشف ما فيها من زيف
وضلال . .

ولكى يعمل العقل لا بد أن يعمل بحرية ، وفى ظل الحرية ، ولذلك فإن نتاج
فولتير الفكرى تبقى منه جملة اقتناعات .

فهو مؤمن بالله ، لا لأن العقل يثبت ذلك ، بل لأن العقل لا يستطيع أن ينق

وجود الله ، والتدين عنده ضرورة لأنه هو ضابط الأخلاق والسلوك ، ولعله عبر عن ذلك بطريقة الساخرة حين قال :

« أفضل أن يؤمن خادمى وطباخى بالله ، لأنها لو كفّا عن ذلك لسرقنى أحدهما ودس لى الآخر السم فى الطعام » .

ولعل هذا القول يذكرنا بكلمة ديستوفسكى « إذا لم يكن الله موجوداً ، فكل شئ مباح » .

وفولتير كذلك - وبا للعجب - يوافق على الملكية . ولكنها الملكية المقيدة ، فالسلطة حقيقة واقعة فى أى مجتمع ، وفولتير لا يدعو للانقضاء على السلطة . ولكنه يدع لتقويمها وليس هناك تقويم للسلطة أجدى من اعترافها بالحرية الفردية للمواطنين . وهنا يفيض فولتير فى الحديث عن حرية الكلام والكتابة المطلقتين . وحرية الفرد إزاء الدولة ، وحرية الضمير ، وحرية الملك ، وحرية العمل . وربما بدا فولتير للبعض حين يقرأون هذه الكلمات محافظاً أو جامداً ، ولكنهم لو تأملوا لأدركوا أية أبعاد رائعة تكن وراء هذه الكلمة الساحرة : الحرية .

لقد أصبح فولتير الإصلاحى بهذه الكلمة أحد آباء الثورة الفرنسية ، وعلماً من أعلام الفكر الديمقراطى فى العالم أجمع . ولنذكر الآن كلمته الخالدة التى كثيراً ما يستشهد بها دون يقين حتى ليخشى أن يضمحل معناها كما تضمحل نقوش العملة من كثرة التداول .

« أنت خصمى فى الراى ، ولكنى أبذل حياتى لكى تستطيع أن تقول رأيك » .

الصور المعقّلة

في ذاكرة العجوز

برتراند راسل

يستطيع القارئ العادى أن يقترب من نوعين من الفلاسفة دون مشقة . فإذا حلا له الاقتراب تحول قليلاً في أبنيتهم الفكرية ، وربما راقته الإقامة الطويلة أو القصيرة في أحد الأجنحة ، حيث يجد ما يستهوى مزاجه ، تاركاً الإلزام بالقصر كله لمن كانت الفلسفة مجال درسه المرهق الطويل .

أما هذان النوعان من الفلاسفة ، فأولهم الفلاسفة الشعراء ، أو أولئك الذين تكتسى فلسفتهم بخيال الشعر وتخلق بريشه ، ويمتلىء فكرهم وأسلوبهم بوثباته وموسيقاه ، ولعل على رأس هؤلاء أفلاطون الإغريق ، ولعل من أكثرهم أثراً في وجدان الإنسان المعاصر نيتشه الألماني ، فأنت تقرأ هذين الفيلسوفين وأمثالهما كأنك تقرأ عملاً من روائع الأدب .

وثاني هذين النوعين هم الفلاسفة الذين تعدت فلسفتهم نطاق الدرس العلمى إلى الاهتمام بالإنسان في أحواله المختلفة ، محارباً ومسالماً ، وعاشقاً وزوجاً ، ومعتقداً ومنكراً ، فلم تنزل فلسفتهم في جزر الفكر النائية أو تتوحد على قمم التأمل الباردة ، بل هبطت إلى حيث يوجد الإنسان العادى فأخذت منه وأعطت .

ومن ألمع هؤلاء الفلاسفة المعاصرين الفيلسوف الانجليزى برتراند راسل .

تصدر راسل في شبابه صف الفلاسفة بدراسته في الرياضيات . وهى أكثر

العلوم تجزئياً ، ثم بدراسته في المنطق ، وهو لا يقل تجزئاً عن الرياضيات ، فالرياضة والمنطق كلاهما لا يعنيه زيد أو عمرو من الناس كأشخاص ، بل إن البشر جملة قد لا يخطرون ببال الرياضي أو المنطقي وهو يبحث قضاياها . إن ما يعنيه هو صواب المعادلة أو خطأها ، وصدق القضية أو كذبها ، إن الرياضة والمنطق وسائل لإصلاح الفكر ، ولكنهما ليسا هما الفكر ذاته .

ولكن راسل سرعان ما تحول إلى الحياة ، وأوغل في الفكر ذاته ، ومن حسن الحظ أن حياته المنتجة ككاتب وفيلسوف قد امتدت حوالى ثلاثة أرباع القرن ، كتب خلالها عشرات من الكتب ، منها العديد الذى يتناول الإنسان وحياته في المجتمع .

ومن الملاحظ اليوم لمن يسعه الحظ بالنظر إلى رفوف الكتب في محال بيع الكتب في أية مدينة أوربية . أنه سيجد عديداً من الطبقات الشعبية لكتب راسل الاجتماعية ، بينما قد يفضيه البحث عن أحد كتبه الفلسفية الأولى .

إن القراءة في الفلسفة الصرفة عبء ثقيل ، أما القراءة عن الإنسان كما يراه فيلسوف ، فهي متعة بهيجة لأن الفلسفة عندئذ ترقى إلى مستوى رفيع ، وذلك بالألا تكون مجرد حب للحكمة كما يقول اسمها ، بل تصبح هي الحكمة ذاتها .

وفي الثمانين من عمر راسل الذى طال سنوات بعد التسعين ، جلس راسل يتذكر أصحابه الماضين من أهل الأدب والفكر ، كان قد استوفى الحديث عن الإنسان بعامة ، وأراد أن يتحدث عن بعض البشر الذين عرفهم . إن الغاية طويلة ممتدة ، ولكن بعض أشجارها ترتفع فروعها عالية معلقة وارقة الظل وافرقة الحر . فليتوقف عندها راسل إذن قليلاً أو كثيراً ، وليتحدث العظيم وهو في الثمانين من عمره عن العظماء الذين عرفهم .

وفي هذا الحديث كتب راسل عن برناردشو ، وه. ج. ولز ، وجوزيف كرنراد ، والثلاثة من كبار الكتاب ثم عن سانتايانا وألفرد نورث هوبتيد

لقد كان يكتب أسماء شخصيات مسرحياته التي هو بصدد كتابتها على مربعات صغيرة من الورق ، ثم يضعها على لوحة شطرنج على طاولة الكتابة أمامه ، ويحركها وهو يكتب متخيلاً أن لوحة الشطرنج خشبة المسرح .

ولعل هذا يفسر لنا لماذا تبدو كثير من شخصيات شو ، كأنها دمي شطرنج تحمل أفكاراً ، وليست شخصيات مليئة بنض الحياة ودورها .

ويكشف لنا الفصل الذي خصصه راسل للحديث عن ولز ، بنظرة الفيلسوف المحترف إلى الكاتب الشعبي ، فقد كان « ولز » كاتباً يتسبب إلى جماهير الناس ويكتب لها ، وقد بدأ ولز حياته الأدبية بكتابة روايات علمية يحاكي فيها روايات « جيل فيرن » ولعلنا جميعاً نتذكر رواياته مثل « أول رجلين على القمر » أو « الرجل الخفي » أو « حرب العوالم » وكان ذلك كله لا ييشير بكتابه الجامع المفيد « موجز تاريخ العالم » الذي ترجم إلى العربية منذ سنوات بعيدة .

كانت عينا ولز دائماً على رضا الجماهير عنه كاتباً . ويحدثنا راسل أنه كان يتحدث معه ذات مرة ، فطرق ولز إلى الحديث عن الحب الحر « دون زواج » وعارضته في تلك النظرة مسز ولز التي كانت إلى جوار زوجها ، وحين أراد راسل أن يقطع تلك المشادة بين الزوجين سأل ولز :

— ولماذا لا تكتب مروجاً لرأيك ؟

وأجاب ولز في هدوء :

— لأنني لم أجمع من المال بعد ما يكفي لي للاستغناء عن حقوق التأليف . أما الكاتب الذي كتب عنه راسل بلهجة عاشقة ، فهو الكاتب البولندي الأصل ، الإنجليزي اللغة والتجنس « جوزيف كونراد » مؤلف عديد من الروايات التي ترجم بعضها إلى العربية .

استوقف راسل في لقائها الأول أن كونراد رغم أنه كان من ألمع كتاب الإنجليزية فإن لهجته الأجنبية كانت بالغة الوضوح ، ثم ما لبث أن اكتشف أن حياته كانت

مصدّقاً لفكره وفنه ، فقد وجده أخلاقياً في غاياته نبيلاً في تصرفه ، مؤمناً بأن على الإنسان رغم قسوة الحياة وعيها أن يوجد لها المعنى والقصد ، وأن يجعل من معاناته سبيلاً إلى استنارة روحه ونقاها .

كان كونراد قد اختار أن يكون إنجليزياً . فهو ابن لأحد النبلاء البولنديين ، وقد أبدى منذ سنوات صباه غراماً بشيئين : بريطانيا والبحر فانخرط في سلك البحرية ، ثم عمل سنوات في البحرية التجارية البريطانية التي قادته إلى أعماق آسيا وأفريقيا . . . وحين عاد كان قد طرح اسمه البولندي إلى اسمه الإنجليزى . واختزن مادة رواياته العظيمة عن حياة البحر .

ولكن كونراد فيه شيء من بولندا . وهو كراهية الروس ، ومحدثنا راسل أن كونراد كان يكره روسيا القيصرية والشيوعية معاً وأن هذه الكراهية كانت تمتد لتشمل تولستوى وديستوفسكى أيضاً اللذين لا يقدرهما كونراد حق قدرهما .

وبعيداً عن حب كونراد لبريطانيا وكراهيته لروسيا ، فلم يكن له اهتمام واضح بالسياسة . كان شاغله هو الإنسان في وحدته القاسية . وهو ما عبر عنه أقصى تعبير في روايته « الإعصار » فالرواية تحكى عن قبطان أنقذ سفينته من الفرق بمجهود جهيد وشجاعة خارقة وحذق بالغ . وبعد أن انتهت ملحمة بطولته كتب خطاباً إلى زوجته يحكى لها فيه بتواضع بالغ ما فعله ، وحين تسلمت الزوجة الخطاب وجدته طويلاً مملاً ، فألقت به بعيداً دون أن تقرأه .

يقول راسل في ختام تقييمه لكونراد :

هناك فلسفتان في عالمنا الحديث . تنبع أولاهما من جان جاك روسو ، وهي تستبعد التنظيم والانضباط كمنصر غير ضرورى في الحياة ، أما الأخرى فتجد تجليها في المذاهب الشمولية ، وهي تلجأ إلى فرض الانضباط على البشر من خارج ذواتهم . أما كونراد فقد كان يحب الانضباط ، ولكن على شريطة أن يكون نابعاً من النفس لا مفروضاً عليها . . . وذلك هو الانضباط الأخلاقى الفردى الذى يبعثه إيمان الإنسان بقيمته كفرد ، وبقيمة الحياة كمضمار أخلاقى للإنسان .

ولكن المفكر الأخلاقي الذى يؤمن بالنبل البشرى وحده بعيداً عن المذاهب والحدائق يظل غريباً عن هذا العالم ، فكل إنسان أو مفكر فى هذا العصر الحديث قد اضطر إلى أن يرفع راية أو يشير سلماً كتب عليه مذهبه . أما ذلك الذى يؤمن بالمقولات الأولى : الخير . . الحق . . العدل . . دون حذقة أو تمذهب ، فقد يبدو خارج زمانه . . وكذلك كانت غربة كونراد ، التى أضيف إليها غربته فى إنجلترا التى أحبها واختارها وطناً لقلبه وقلمه ، ولكن لكتته الغريبة ظلت دائماً تثنى بأنه وافد إليها من بعيد .

ولعل هذا هو ما تكشفه واحدة من آخر روايات كونراد . وهى رواية « آمى فوستر » التى يلقى عليها راسل هذا الضوء الكاشف .

إن الرواية تتحدث عن فلاح سلافى جنوبى (وكونراد أيضاً سلافى الأصل) ينجو من سفينة غارقة على سواحل مقاطعة « كنت » ببريطانيا . فيخشاه أهل القرية الساحلية ويقاطعونه ويسيتون معاملته ، ولا تتعقد الصحبة إلا بينه وبين فتاة متواضعة الحظ من الجبال ، هى « آمى فوستر » .

إنها تمده بالطعام القليل الذى يحفظ عليه رمز الحياة . ونحاول أن نتحدث معه حتى يعرف قليلاً من لغتها ، وأخيراً يتزوجها .

ويعيشان معاً ، حتى تصيبه الحمى ، فيهدى عندئذ بلغته الأصلية التى لا تفهمها الفتاة ، وتحس الفتاة بغرته عنها ، بل تخشى هذه الغربة ، فتهرب منه مع وليدها ، وتركة ليموت وحيداً يائساً .

وينتهى حديث راسل عن الأدباء الثلاثة الذين عرفهم وعقد معهم أواصر الصداقة ليبدأ حديثه عن الفلاسفة ، وأولهم سانتيانا الأسباني الأصل الأمريكى الجنسية ، وثانيهم أستاذة وشريكه فى أحد كتبه الفرد نورث هوابتيد ، ثم الثنائى سيدنى وبياتريس ويب أكبر مفكرى حزب العمال البريطانى . .

ولهؤلاء - لو شئنا الإنصاف - ينبغى أن يفرد حديث مستقل .

الباب الثالث

آخر الكلوشار هنرى ميلر

لست أدري هل ما زال الكاتب الأمريكى « هنرى ميلر » حياً ، أم قد لحق
بمعظم أبناء جيله من الكتاب الأوروبيين والأمريكيين ؟ .

لست أدري ، ولا سبيل إلى أن أدري ، وقد تقطعت العلائق بيننا وبين الأدب
العالمى ورجاله ومجالاته ونشراته فى السنوات الأخيرة ، حتى أننا لم نعرف بموت شاعر
من أكبر شعراء العصر ، وهو « أودن » ، إلا بعد وفاته بشهور .

وفى ظنى أن خبر موت شاعر كأودن أو كاتب كميلر لو تناقلته وكالات الأنباء ،
ووصل إلى صحفنا اليومية لما غنيت بالإشارة إليه . وما يعنىها فى ذلك ، والرجلان
وأشباههما ليسا من أهل الرياضة أو التشخيص أو الرقص أو الأزياء .. أو الجريمة .
وقد كان آخر لقاء لصحافتنا بهنرى ميلر حين حدثنا لويس عوض منذ سنوات فى
الأهرام عن مؤتمر أدبى حضره بانجلترا ، وكان نجم المؤتمر هو هذا الأديب المعجوز
المثير .

وليس هناك سبيل إلى أن يعرف القارئ « ميلر » معرفة جيدة إلا إذا كان يقرأ
الإنجليزية . ذلك لأن أهم عملين من أعماله ، وهما « مدار السرطان » و « مدار
الجدى » لا يستطيع ترجمتها إلى العربية ، وإلا تعرض مترجمها لطائفة قانون
العقوبات ، ذلك أن القانون لا يفرق بين البذاءة الفنية ، واليذاءة .. بلا فن ..
ولسنا فى ذلك بدعاً ، فإن ميلر لم يستطع أن يطبع روايته فى أمريكا وطنه ، ولا

في إنجلترا موطن اللغة الإنجليزية الأول ، ولم يجد إلا باريس الواسعة الصدر . التي ألقت أمثال هذه الانفجارات حتى غدت أحد ملاحظها المتوارثة .

ومنهج ميلر في الكتابة أنه يسمى الأشياء بأسمائها ، وينقل الحوار طازجاً ساخناً ، وينفض ما في الذهن حياً متدفقاً ، لا يوقف هذا كله ما اصطلاح الإنسان على الخضوع له من الاحتشام والتأدب .

يذكرني ميلر ، وقد رأيت مرة البترول وهو ينبجس من جوف الأرض أسود لزجاً لا معاً - يذكرني بهذا السائل الغريب ، الذي يتحول أحياناً إلى زيت أو عطر أو ملابس شفاف كالحرير .. فيلبر هو كاتب الطبيعة الخام ، وهو قد ترك لغیره من الكتاب أن يختاروا وينسقوا ويصفوا وينقوا .. أن يصنعوا من الطبيعة السوداء اللزجة المندفعة صفحاتهم البيضاء الشفافة المنسقة . أما هو فيقول معلناً مذهبه انني ميت روحياً ، حي جسدياً ، وحر أخلاقياً .

لقد ولد ميلر في عام ١٨٩١ ، فهو الآن - لو كان حياً - في التسعين من عمره . وهو قد تأثر في فترة تكوينه الأدبي بكاتنين أحبها حياً جارفاً ، وراهما أدبي العالم اللذين جادت بهما الحياة بعد شكسبير تحفة الزمان . أما هذان الأديبان فهما الشاعر الأمريكي الرائد لأدب قارته والت ویتان ، والروائي والشاعر الإنجليزي الرائد لقارة الإنسان والجنس د . هـ . لورنس .

ولقد ضاق ميلر بالإقامة في أمريكا ، وهجرها إلى أوروبا شأن ذلك الجيل من الأدباء الأمريكيين الذين أطلق عليهم همنجواي اسم « الجيل الضائع » ، وتابع ميلر في تلك الهجرة التقليد الأمريكي الذي أرساه هنري جيمس وتوماس اليوت حين يجد الأمريكي جذور ثقافته في ثقافة القارة الأم ، فيطمح أن يتصل بهذه الجذور اتصالاً مباشراً . وفي باريس أصدر ميلر وهو في الأربعين من عمره روايته اللاذعتين « مدار السرطان » و « مدار الجدوى » ثم روايته الثالثة « النبع الأسود » وقد ظل طبع هذه الروايات محظوراً في إنجلترا وأمريكا حتى ظهرت طبعة منقحة من أولى هذه الروايات في عام ١٩٦١ .

ولعل الكاتب الإنجليزي لورنس داريل من أشد المعجبين بأدب ميلر ، ولعله أكبر من أسهم في نشر أسطوره ، فالكاتب يحتاج في كثير من الأحيان إلى تلميذ صديق متحمس لكي يحلو إبداعه ، ويكشف عن ثنابا موهبته . ولكن ميلر يظل - على أى حال - ملمحاً هاماً من ملامح أدب العصر .

ماذا ذكرنى بميلر في هذه الأيام ؟

كنت أجول في رف مضطرب في مكتبتى حين رأيت رواية له اقتنيتها منذ سنوات ، ولكنى لم أقرأها . وطننتها قرية من أدبه الذى أعرفه ، وقلت لنفسي : لأقم وليمة للخيال في هذا المساء الشاحب .

• وحين مضيت في صفحات الرواية أدركت أنها تختلف تماماً عن رواياته السابقة .

كانت المفاجأة أن الرواية « مؤدبة » .. ! .. أما عنوان الرواية فهو « شيطان في الفردوس » ، وليس فيها من ميلر إلا أنها تحكى بضمير المتكلم شأن رواياته جميعاً ، وأنها مكتوبة بنفس القدر من العفوية والمكاشفة .

وبطل الرواية « كلوشار » أو أفاق فرنسى من طراز أولئك الأفاقين الذين يعيشون عالة على الناس . يتوقعون أن يمدهم الأصدقاء بالعون . فإذا تأخروا عن ذلك العون طالبوهم به كأنه حق مقرر مرسوم .

والكلوشار أو الأفاق الفرنسى يدعى عادة أن لديه موهبة أدبية أو فنية ، فهو لذلك يحيا حياة الأديب أو الفنان المضطهد الذى يأنف أن ينحدر إلى مستوى العمل العادى الذى يمارسه عامة الناس ، ولا يجد له ملجأ عندئذ إلا التأق والاستجداء المتنطع .

ولكن « الكلوشار » الذى يحكى عنه ميلر لا يزعم لنفسه في بادئ الأمر أدباً أو فناً ، بل هو منجم وقارئ طوالع ، وإن كان يعتز بثقافته وأرستقراطية سلوكه ومطالبه ..

ويقع ميلر في حبال هذا الأفاق . فلقد عطف عليه حين التقى به في أوروبا .

وحين عاد إلى أمريكا لم يلبث أن أرسل إليه ليكون ضيفاً . وجاء الأفاق إلى أمريكا ليحيل حياة ميلر إلى جحيم ، بمطالبه الغريبة وأنانيته المطلقة ومرضه النفسى الجسمى الغريب .

وحين يحاول ميلر أن يتخلص منه يأبى ذلك الكلوشار واسمه « كوزراد موريكان » ، بل ويهدده بأن يقاضيه ، وكأنه صاحب حق .

وانتهت الرواية بموت « الكلوشار » فريداً وحيداً فى باريس ، بعد أن تحايل ميلر حتى أعاده إلى وطنه ، وتحرر من عبوديته له ؛ وهذه العبودية التى تنبعث من الشفقة ، ولندكر عندئذ صيحة زفايج التى جعلها عنواناً لإحدى رواياته « حذار من الشفقة » ، ولندكر أيضاً عبوديتنا للضعفاء من حولنا ، هذه العبودية التى يحسن الضعف استغلالها حتى ليجعل قوتنا منها تعظم عاجزة عن مواجهتها .

لم تكن ليلتى مع ميلر كما توقعت ، ولكنى أحبيت هذه الرواية ..

رغم أنها .. مؤدبة ! !

دستویفسکی

معلم الرواية العظیم

لا أحب هنا أن أستطرد في حديث القاد عن دستویفسکی، فقد كتب عنه ما يوازی ما كتبه على الأقل، وتأثر به الكتاب في كل أنحاء العالم المتحضر تأثراً أوضح من أن يذكر. أن ألييركامی العظیم ومضة من ناره. ومن يراجع «الطاعون» أو «السقطه» لكامی لن يفوته إدراك ذلك، بل إن أندريه جيد في «الزيفون» يقترب من آفاق دستویفسکی اقتراباً حتى يكاد يندمج في عالمه. وفي «الصمت والغضب» لفوكتز ملامح واضحة من دستویفسکی. بل إنني حين تأملت في رواية «الأبله» وجدت رواية كاملة للكاتب الأمريكي «سالنجر». وهي رواية «الاستغاية في العشب» أو إذا شئنا الدقة «المسك في العشب» هي تنويع على قصة جانبية من قصص الأبله، بل إنني أذكر الآن فيلماً أمريكياً هو «تشارلي» أظنه قد نظر نظراً واضحاً إلى رواية «الأبله» كنموذج.

أما الكاتب الألماني «توماس مان» فما أظن أن أحداً من الكتاب قد أحب فن دستویفسکی وتغلغل إلى أسرارته مثله. ولعل بعض القراء يعرفون مقاله النقدي الباهر عن فن سلفه الروسي العظیم.

إن الحديث عن قدرة دستویفسکی على النفاذ إلى صميم النفس البشرية هو من فضول القول الآن، ولكنني أريد أن أشير إلى بعض ملاحظه الأخرى، ولعل أولها هو عذابه الديني والأخلاقي.. إن كل أبطاله مشغولون بوسيلة الحياة وغايتها. وإن

العذاب الدينى والأخلاق ليسا هين ميثافيزيقيين ، ولكنها همان بشريان ملحان ، إذ لا قيمة لحياة الإنسان دون أن يعرف غايته .. وكأنه يقول مع رؤيا يوحنا كما حدثنا مرة فى رواية الشياطين « لا تكن فاتراً .. كن بارداً أو حاراً .. كن منكراً أو مؤمناً .. كن شريراً .. أو خيراً .. ولكن لا تكن أبداً بلا طعم ولا مذاق .. »

إن إخلاص الدينى والأخلاق هو غاية الحياة عند دستوفسكى .. فإن كل البشر يريدون امتلاك الحياة فمنهم من يمتلك بعض ظواهرها كالثورة أو الحب أو المتعة ، ولكن من يمتلك اليقين هو وحده من يمتلك جوهر الحياة ..

ولعل اللمحة الأخرى من فن دستوفسكى هى أنك تستطيع أن تقرأ فيه المجتمع كله .. كل الأفكار الهائلة والمدمومة فيها ، وكل تياراته السياسية والفكرية . لقد كان المجتمع الروسى فى أواسط القرن التاسع عشر حائراً بين نزعتين .. النزعة الأولى هى نزعة « التغريب » ، وكانت تعنى لإقتداء بأوروبا التى سبقت روسيا إلى العُدن والديموقراطية ، وفصلت الدين على الدولة ، وكانت النزعة الثانية هى النزعة « السلافية » التى تدعو إلى المحافظة على روسيا المقدسة بكنيستها الأرثوذكسية وقيصرها الذى تتحل سلطان الإمبراطورية الرومانية المقدسة وشاراتها ، وبحروف لغتها الكبريلية ، بل بكل مظاهر السلفية القديمة ، مع محاولة تطويرها بهدوء وورصانة .

وكان ديستوفسكى أحد قادة الرأى الثانى . بل كان نبيه المرموق .. كان سلافياً وأرثوذكسياً وسلفياً ، ولكنه بسط لنا فى رواياته كل النسيج الفكرى والوجدانى لأصحاب الرأى الأول ، وأجرى بين التيارين حواراً من أخصب أنواع الحوار التى عرفها الأدب .

وأخيراً فإن ديستوفسكى معلم عظيم من معلمى الرواية . بل هو أعظم معلمها على الإطلاق . ولا أظن أن كاتباً روائياً يستطيع أن يدرك أبعاد هذا العالم الواسع الذى يستطيع فيه أن يجوس خلاله دون أن يقرأ ديستوفسكى ..

فهل يقرؤه شبابتنا كتاب الرواية .. ؟!

دورة الزمن

يدور الزمان باختلاف حظوظ الكتاب والأدباء من الشهرة وذوب الاسم . كان برناردشو منذ جيل مضى ألمع ذهن في العالم ، ولم تكن هناك مجلة تخلو من نقد أو تعليق على إحدى رواياته ، أو على الأقل نادرة من نواذره . والآن يعود الاهتمام في عالم النقد الإنجليزى إلى الكاتب الشاعر د . هـ . لورنس . فهو الآن مجال الدراسة الوافرة والتعليق السابغ ، وقد يكون ذلك لتغير حساسية العصر من الاهتمام بالمجتمع إلى الاهتمام بالفرد في داخل المجتمع ، مع ما يحتويه ذلك من الوقفة عند سلوك الإنسان الرجل في طلبه للإنسان المرأة

ولقد استوقفت هذه الظاهرة الناقد الأمريكى المعروف ف . س . بريشت ، وكان مدخله إليها هو ما رآه من توازى هذه الظاهرة مع ظاهرة أخرى تتصل بأديبين فرنسيين كبيرين ، هما بلزاك وستندال . .

كان بلزاك هو محط اهتمام الدارسين حتى زمن قصير ، وكانوا يتوقفون أمام حسه الاجتماعى ، وتصويره الرائع للشخصيات المتوافرة التى قلما اجتمعت في معرض أدبى مثل معرض بلزاك الأدبى . ولكن الاهتمام بدأ منذ سنوات يتجه نحو « ستندال » .

لقد أصبح « هنرى بيل » المنخفى تحت الاسم الأدبى « ستندال » رمزاً لعبادة أدبية جديدة . فتوفر مؤرخو الأدب على دراسة تفاصيل حياته ما بين جرينوبل وباريس وإيطاليا وألمانيا وروسيا مع جيوش نابليون ، ثم انجلترا حيث حام حول إحدى نساها عاشقاً .

أما النقاد فيرون فيه أباً للرواية النفسية ، مبشراً بالوجودية ، ونبياً للرواية الجديدة ، أو الرواية التي لا بؤرة لها ، ويرون أيضاً ، وهذا هو أهم حساسيات عصرنا ، التي بشر بها ستندال ، أنه في خلقه لشخصية « جوليان سوريل » في روايته « الأحمر والأسود » قد أبدع أهم شخصيات العصر ، وأكثرها ثراءً فنياً ، وهي شخصية « اللامتنى » . ويقول أحد النقاد اللامعين إنها ، أى هذه الشخصية هي النموذج الأول لشخصية « البطل الضد » الذي لا يثير محبتك وإعجابك ، ولكنه يثير سخطك ونفورك .

إن جوليان سوريل شاب فقير طموح يريد أن يفزو العالم ، فيختار بين طريقين : الأحمر بأن يدخل الجيش ، والأسود بأن يصير راهباً أو كاهناً ، فكلاهما طريق واسع يؤدي إلى السلطة والشهرة والحب وهو في سبيل مطاعه يسرق ويكذب ويغش ويقتل . . . بارد القلب والضمير .

إن شخصية اللامتنى شخصية تعرفها أزمان التغيرات الاجتماعية الواسعة . . أزمان الحروب والثورات والأزمات الاجتماعية . . وهذه هي أزمان ، بل أزمات عالمنا الحديث .

ويكشف لنا بريتشت أن ستندال نفسه كان « لا متمياً » بهذا المعنى ، فهو ينظر في مذكراته ليجده يصف حريق موسكو حين كان مع جيش نابليون في لهجة غريبة . . يقول ستندال :

« وتركنا المدينة مضاعة بأجمل حريق في الوجود ، حريق يشكل هراً ضخماً كأنه صلوات الأتقياء ، قاعدته في الأرض وقته في السماء ، كان منظرًا بالغ التأثير ، ولكن كان لابد أن تكون وحدك ، أو تكون بين قوم أذكيا لكى تحسن الاستمتاع بالشهد »

ولعلنا الآن نعرف أن عصرنا هذا ، كان يجب أن يبعث ستندال . . روائياً . . وإنساناً .

تصفية حسابات اللورد بايرون

حين مات بايرون في عام ١٨٢٤ اختفت الأسطورة وظهر روايتها .
وكان الرواة كثيرين ، فلأن بايرون عاش كالعاصفة ، تهب ويأحها اللاحقة ثمراً
وعشاقاً وفضائح ، ولأنه مات كما يموت دعاة الحرية في ميدان القتال ، (وإن كانت
الدستاريا هي السبب المباشر لموته) ، لأنه عاش ومات كذلك فقد وجد
الأسطورة روايتها المثبتة المتحمسين ، كل منهم يتحدث عن جانب من جوانب
الأسطورة ، ويدعو المستمعين إلى الإيمان بها والإذعان لها .
وكان من هؤلاء الرواة امرأة مفضوحة السيرة عرفت بايرون لشهرين ،
الكونتيسة بلينجستن التي كتبت كتاباً بعنوان « محادثات مع لورد بايرون » .
وكان من هؤلاء الرواة الكونت « بيترو جامبو » وهو أخو عشيقته الإيطالية « تريزا
جيوكيولي » ، وقد كان عوناً له على عشق أخته ، ورسولاً بينه وبينها رغم زوجها
الغيور . .

وكان منهم الشاعر الإنجليزي « لي هنت » الذي كتب كتاباً بعنوان « بايرون
ومعاصروه » . . فيه تتضح أبعاد الصداقة بين بايرون وشلي وبين بايرون وبين لي
هنت نفسه .

وكان منهم الشاعر الإيرلندي توماس مور الذي كان صديقاً لبايرون أيضاً ،

وطبيب السفينة التي أبحر عليها من لندن إلى جنوة ، وميدة عرفته وحاولت أن تهديه إلى مذهبها الدينى . . وآخرون وآخرون .

كانت هذه المادة عوناً واسعاً للمؤرخين ودارسى الأدب الذين أرادوا تسجيل حياة بايرون ودراسة شعره . ولقد مات بايرون منذ مائة وخمسة وخمسين عاماً ، واحتفلت الأوساط الأدبية الإنجليزية بالذكرى عام ١٩٧٥ ، وفى خلال هذه الأعوام تذبذبت مكانة بايرون الأدبية صعوداً وهبوطاً حتى استقرت كأحد أعلام الشعر الرومانتيكى الإنجليزى . . وكانت هذه المكانة قد انداحت فى الآفاق حتى أوشك بايرون أن يكون « موضة » من موضة العصر فى فرنسا وألمانيا بثورته على التقاليد ، وهجائه الاجتماعى اللاذع ، وغرامه أو غرامياته التى لا تعرف التحفظ . ولكن إنجلترا ما لبثت أن أخذت تستمد من القارة الأوروبية ذوقها الأدبى ، وخاصة حين ولد الشعر الفرنسى الحديث على يدى بودلير ورامبو ، وتغير عندئذ الذوق الأدبى ، وأوشك بايرون أن يصبح دليلاً على عصور فات وأوان انصرفت أيامه . وتغلبت صورة حياة الشاعر فى ذاكرة القراء على صورة شعره . وأصبحت سيرة بايرون العاشق أكثر جلاء من صورة بايرون الشاعر .

ولكن الميزان الأدبى ما لبث أن اعتدل وعاد بايرون لمكانته ، ولقد صدرت فى الأعوام الأخيرة كثير من الكتب عن بايرون ، ولكن أطرفها وأكثرها إثارة هو بلا شك - كتاب لم يكتب فيه بايرون حرفاً ، ولم يكتب فيه نقاد الأدب إلا بعض التعليقات والإيضاحات ، وليس فيه بيت شعر واحد أو كلمة بليغة مفردة . بل هو كتاب ملئ بالأرقام والخطوط ، والجمع والطرح ، وأسماء السلع والطعوم والأشربة . .

هذا الكتاب هو كشوف حسابات خادم بايرون الخاص « انطونيو ليجا زامبلى » ، فقد عاش زامبلى إلى جوار بايرون السنوات الأخيرة من حياته ، وعاش بعده عشرين عاماً . وأودع أوراقه لابنته التى تزوجت ابناً لفلنشر تابع بايرون ، وكان آخر سلالتها سيدة ماتت فى الثامنة والثمانين من عمرها فى عام ١٩٤٩ ، وأوصت

بأوراق جددها زامبلي للمتحف البريطاني ، حيث توفرت عليها رواية انجليزية لم تصب إلا قدراً ضئيلاً من النجاح برواياتها الست السابقة ، وكان كتابها « تصفية حسابات اللورد بايرون » هو ما يحسب لها من مساهمة حقّة في عالم الأدب . لقد كانت الحسابات المحفوظة في المتحف البريطاني بالاطيالية طبعاً . وحين قصدت إليها الروائية « دوريس لانجلي مور » وجدت منسقة لم يفض غلافها أو تترع خيوطها إذ أن الدارسين لم يأبهوا لها كإداة قد تساعدهم على فهم الشاعر الكبير ، ووجدت الباحثة القصاصة نفسها تتعلم قدراً من الايطالية ، وتعود بدراساتها إلى أسعار العملة في زمان بايرون ، وإلى أسماء الأماكن التي تغير بعضها ما بين لندن وأنحاء إيطاليا ، بل وتدرس أنواع الأنبذة وأسعار غرف الفنادق وأجر العربات ورسوم البريد ، فكأنها تنظر في صندوق دنيا ذى عين سحرية تكشف لها عن لحم الحياة ودمها منذ مائة وخمسين عاماً .

ونقول لنا القصاصة الدارسة أن بايرون كان يعاني من المتاعب المالية حتى بعد أن استيقظ ذات صباح فوجد نفسه شهيراً . كما قال عن نفسه ، وحتى بعد أن استقرت شهرته في عالم الشعر والعشق ، فقد ظل تحت رعاية أمه الحريصة حتى دخل كامبريدج في سن السابعة عشرة ، قال إليه التصرف في أمر ميراثه ، فكانك أعطيت - على حد قول الناقدة - صيماً عابثاً غلبه من الثقاب ليعبث بعيداتها ويتسلل بإشغالها . فما كاد يبلغ سن الحادية والعشرين حتى وصلت ديونه اثني عشر ألف جنيه . وحين دخل بارون مجلس اللوردات الإنجليزي وريثاً للقب أسرته العريقة كان أقفر أعضاء المجلس جميعاً ، ولكنه كان بلا شك أقدرهم على أمرين : أولهما الترف ، وثانيهما الاستدانة .

وتسوق لنا الكاتبة ألواناً من ترف بايرون ، فهو يأمر بثلاث حلل للسهرة بحلاة بالفراء في ثمانية أشهر ومعها ستين بنطلوناً وأربعة وعشرين جاكته ، حين تؤول إليه ثروته ، وبعد ذلك بعامين أو ثلاثة يأمر بعربة مصممة على طراز عربة نابليون بونابرت

« بطله الروحي والسياسي » ثم لا يستطيع دفع ثمنها إلا بعد ذلك بستة أعوام وتظل المراسلات دائرة بينه وبين صانعها المخذوع في الشاعر اللورد .

وتقول لنا الدارسة أن كل أديب من طراز بايرون يحتاج لمدير مالي ، وكان لبايرون فيما بعد مديران : دوجلاس كنيارد الذي أقنعه بتقاضى ثمن لشعره وكلماته ثم هذا الايطالى الخادم صاحب الحسابات الذى كان كثيراً ما يعترض على أوجه الإنفاق فيرضخ بايرون لاعتراضه .

وتكشف لنا وثائق زامبلى جملة أشياء طريفة غير ذلك .
منها أن بايرون لم يكن سكيراً ، فحسابات النيذ والجن والبراندى ضئيلة إذا قيسَت بحسابات الملابس وغسلها وكيها .

ومنها أن الشاعر العظيم شللى ، صديق بايرون ، مات وهو مدين لبايرون بخمسين جنيهاً ، فقد اقترض منه في ٧ يونيو عام ١٨٢٢ هذا القدر من المال ، ثم غرق في خليج سيزيا بين ليجهورن وليرتش بإيطاليا في اليوم التالى .

ومنها أيضاً أن الشعاعرين رغم عمق محبتها كانا كثيراً ما يختلفان ويتشادان . كان شللى لا يحب في بايرون نزعة الدينوية وولعه بالمظاهر ، وكان بايرون لا يحب في شللى تعامله الدائم على الدين .

يقول شللى في إحدى رسائله :

« اننى أحقر المجتمع الراقي جميعه ، وإن بايرون اللورد هو نواة كل ما هو مزعج وكريه فيه ... » .

أما بايرون فينصح شللى في إحدى نزهاتها أن لا يكون مترتماً في نظرتة الأخلاقية .. وأن يكف عن تصور نفسه مصلحاً اجتماعياً ، أو نبياً في ثياب شاعر .

وتقول لنا الدراسة إن أسباب الخلاف العارض بين الصديقين الحميمين قد يكون في تصور شللى أن بايرون واسع الثراء ، رغم أنه كان يعانى في ذلك الوقت من

سداد ديونه . بينما لم يكن لدى شللى من مورد إلا الاستدانة من يهود ايطاليا بفائدة مائة فى المائة اعتياداً على قرب وفاة أبيه - الذى عاش بعده بسنوات !

وهكذا تميل الناقدة بعد أن غرقت فى الحسابات والمراجعات إلى أن تلتبس لكل أمر سبباً مادياً مجسماً حتى ضيق شللى من « لى هنت » فى بعض الأحيان كان سببه فيما ترى الناقدة أنه جاء لزيارة صديقيه فى ايطاليا ومعه ستة من أطفاله . وكأنه يتوقع أن تطعم الغربان هؤلاء الأطفال بما تصيده من الحائم .

ولكن الناقدة ترى بين أوراق بايرون كتاباً كتبه لناشر شللى بعد وفاته المفاجعة يقول فيه :

« لقد كنا جميعاً معطين فى تقديرنا لشللى الذى كان بلا نظير .. لقد كان أفضل الرجال وأقلهم أنانية . وإنى لأقول إنى لم أعرف إنساناً لا يعد وحشاً مفترساً بالمقارنة به .. »

وهكذا نرى أن المؤلفة حين تدعو فى كتابها « تصفية حسابات اللورد بايرون » لا تعنى بذلك حساباته المادية فحسب ، بل حساباته الإنسانية أيضاً

ولقد كان من أوجع حسابات بايرون الإنسانية قصة ابنته الصغيرة « اللجرا » . كان مؤرخوه يقولون إنه أودع الطفلة ذات السنوات الأربع فى دير الكوشيين حيث ماتت من الحمى والتزيف . وأن هذا الدير كان موطناً للفرج والقسوة والإهمال .

وتقول المؤرخة ان هذا الدير كان مدرسة داخلية فاخرة تودع فيها الأسر الثرية أطفالها . ودليلها على ذلك أن هذا الدير كان يتقاضى أجراً عالياً على إيواء الطفلة . ويقول رواية أسطورة بايرون أن « اللجرا » كانت مريضة بينما يتسلى بايرون بالصيد فى بحار النساء أو خلجان ايطاليا .

وتثبت السيدة مور أن خطاب وفاة « اللجرا » قد وصل إلى بايرون قبل أن يصله الخطاب المنئي بمرضها ، نتيجة لارتباك البريد .
وهكذا نمضى مع هذا الكتاب الطريف الذى يكشف لنا صورة من الحياة الأرضية لأحد سكان الآفاق العليا .

موت شاعر عظيم

سان جون بيرس

في العشرين من سبتمبر ١٩٧٥ . مات الشاعر الفرنسي سان جون بيرس عن ثمانية وثمانين عاماً ، أنفق منها ستين عاماً على الأقل ، وهو مرفوع الشراع في بحار التجربة الشعرية ، منذ أصدر مجموعته الأولى «مدائح» في عام ١٩١٠ حتى عهد قريب حين وقفت به السن عن التوق إلى الرحلة وراء المعنى والخطر ، في غياهب أسرار اللغة والمجاز .

ولقد بحث في كل صحفنا الصادرة منذ ذلك اليوم حتى الآن ، ونقبت في صفحاتها التي تزعم أنها تخصصها للأدب والفن . لعل أثير على سطر يتيم ينمى للقارئ العربي هذا الشاعر العلم أو يطلب له بعض طيب الذكر عند أجيال لاحقة من هواة الشعر ومحبيه ، ولكن صحفنا كانت مشغولة بمسلسلات رمضان تارة ويرفع بطلات الشاشة لأجورهن تارة أخرى ، فلم تفتن إلى خبر لابد أن وكالات الأنباء قد أبرقت به إليها على الآلات المبرقة ، ولابد أيضاً أنها قد شفعت ببعض السطور عن هذا الشاعر الفقيد . ولكن كيف لصحفنا أن تتب هذا كله ، والرجل ليس إلا شاعراً ، لا وزن له مهما بعظم إلا وزن الشاعر .

لنقل بعض الحقائق عن سان جون بيرس تركية له عند صحفنا ... لنقل أنه أنفق معظم حياته سفيراً وموظفاً كبيراً في الخارجية الفرنسية ، أو وكيلأ دائماً للوزارة ، ولنقل أيضاً شيئاً طريفاً لعله يغوى هواة المسلسلات ، فلقد كان الشاعر يحيا تحت اسمين مختلفين ، أما اسمه الذي يمارس به حياته الإدارية والدبلوماسية فقد

كان « ألكسيس ليجيه » وبه يتلقى خطاباته ويصرف راتبه وتحت مظلة يظليح أوامر رؤسائه ، ويظل لاسمه القلمى صفاؤه من شوائب الدنيا وشواغلها .

ولنقل أيضاً - ولصحافتنا ضعف واستخذاء تجاه هذا الأمر - أنه كان حاصلاً على جائزة نوبل فى عام ١٩٦٠ .

ذلك هو بعض ما يشفع له عند محررى الصفحات الأدبية ، أما ما قد يشفع له عند بعض الأجيال اللاحقة من عجبى الشعر . وبخاصة أصدقائنا الشباب المولعين بالغموض ، والذين يرددون أن الشعر هو فن امتلاك العالم بالكلمة ، وأن الشاعر يخلق لغته كأنه سيمبالي يحول نحاس الكلمات الرخيص إلى ذهب العبارة الشعرية المتألق . هؤلاء الشباب لعلهم لا يعرفون أنهم يرددون مقولات قالها النقاد عن سان جون سيرس . ولعلهم لا يعرفون أنهم يتأثرونه وإن لم يقرأوه . فهم يتأثرونه منقولاً إليهم بتأثيره فى شعراء آخرين ممن أطلوا على التجربة الشعرية من خلاله . وأنه لأحب لهم أن يقرأوه فى ترجمة طيبة . وأذكر عندئذ ترجمة ت . س . البوت لمجموعته « أناباس » مع التأمل فى مقدمتها الرفيعة ، كما أذكر ترجمات أخرى بالإنجليزية مثل ترجمة مجموعة « المنى » لديفلن .

وأنا هنا أقدم المقطع الأول من قصيدته « أناباس » ، والاسم مستوحى من قصيدة طويلة للشاعر الإغريقى اكرينوفون بنفس الاسم عن حملة قام بها الأمير كيروش ابن دارا الثانى الفارسى ضد أخيه أرتاكسرس الذى تولى العرش بعد أبيه . أما المعنى الحرفى للكلمة فهو الرحلة من شاطئ البحر إلى قلب البلاد . وهى هنا رحلة باطنية من شطوط المعرفة والاستنارة إلى أعماقها :

على فصول ثلاثة عظيمة . ثبت أركانى ، متبعاً الشرف . وأجدت النبوة للأرض التى أرسيت فيها شريعنى .

الأسلحة جميلة فى الصباح ، والبحر

وحين أبغنا نحولنا الأرض مهاداً جئنا هذه السماء التى لن تفسد والشمس بلا

اسم ، ولكن عتفوانها يبتنا

والبحر في الصباح كأنه حلس الروح
أيها القوة ، لقد اعتدت أن تغنى فوق طرقنا الليلية في جلوة فكرة الصباح
النقية . ماذا قد نعلم عن الأحلام .. حقنا في وراثة الملك

ولأجل عام آخر معك ، ياسيد البذور ، ياسيد الملح ، وشئون الدولة المتعادلة !
لن أدعو الناس من شطوط أخرى ، لن أرسم خارطة مدن عظمى على
منحدرات المرجان المسحوق

ولكني أريد أن أحيا بينكم
المجد في علاه لأعتاب الحيام ! إن قوتي بينكم . والفكرة النقية كالمح نقيم
موازينها في النهار

والآن وقد اعتدت أن أعمر مدينة أحلامكم ، وأن أقرر بضاعة روحى النقية في
أسواقكم المهجورة . خفياً في وسطكم . وسريعاً كريحته نحن نار في الريح المفتوحة

أيها القوة . لقد اعتدت أن تغنى على طرقنا الزاهية
كل رماح الروح تنتهى إلى فرحة الملح .. بالملح سوف أستعجل أفواه الرغبة
الميتة ! إن ذلك الذى لم يشرب مياه الرمل في غوذة ، مباركاً عطشه ، فلن ألق به
في نجارة الروح ...

والشمس لا اسم لها ، ولكن قوتها يبتنا .

أيها الرجال .. يا أهل التراب من كل الطرقات ، يا أهل العمل واللهو . يا أهل
الحدود ، يا أهل كل الأمكنة ، يا من لا وزن لهم . في ذاكرة هذه الأمكنة ،
ويا أهل الوديان والنجاد ، ويا أهل أعلى المنحدرات التى تهوى إلى شواطئنا . يا أتم
يا من تشمون النذر والبُذور ، ويا من تبوحون لأنفاس الريح في الغرب ، ويا من
تبعون الطرق الضيقة وفصول السنة ، ويا من تنتضون الحيام في ربيع الفجر
الواهنة ، ويا من تبحثون عن ينابيع المياه في قشرة الأرض ، أيها الباحثون ، أيها

الواجدون الأسباب لانطلاقكم إلى مكان آخر ، لن تجلدوا ملحاً تتجرون به أعظم
من هذا الملح ،

في الصباح ، حين تلوح رموز المالك والمياه الميتة معلقة على دخان العالم
ستستيقظ طبول المنق على الحدود ، الأبدية تتأهب على الرمال .

حوار ... لم يدر

قال لى صاحبي :

- ماذا بينك وبين « فلان » حتى أصبح قائماً قاعداً في ذمك والازراء عليك ،
يتمنى لو أفسد بينك وبين جميع من تعرف وتآلف من الناس .

قلت لصاحبي :

- ذنبي عنده أننى رعيت حق الله والأدب فيه ، ووطأت له أمر دنياه حين
ضاقته به ، وعلمت أن الإنسان يحيا بالخيز فوصلت بينه وبين خبزه ، وعلمت أيضاً
أن الإنسان لا يحيا بالخيز وحده ، ولكن بأن ينطق كلمته ، فأنتحت له أن ينطق بها ،
بما أتاح الله لى يوماً من قدرة على الخير والمعروف .

وقال صاحبي :

- كأنك تريد أن تعود إلى ذلك القول القديم الذميم « اتق شر... »

وقاطعت صاحبي قائلاً :

- معاذ الله أن أصل إلى هذا القدر من سوء الظن بالبشر ، فلقد قرأت ما هو
أوجع من ذلك القول .. قرأت المثل الرومانى القديم الذى كنا نتعلمه فى درس
اللاتينية فى سنوات العبا الأولى « الإنسان ذئب للإنسان » وقرأت قوله باسكال
« إن من بلغ الأربعين ولم يكره البشر فهو لم يعرفهم بعد » .. وأنا - والحمد لله
على بأسائه - قد تجاوزت الأربعين وعرفت كثيرين من الذئاب ، ولكن حسن ظنى
بالبشر مازال هو بهجة دنياى وشفيعى فى آخرتى .

وجاوبني صاحبي متعجلاً ، وكأنه يرد لي مقاطعة أكثر حرجاً
- فملكك إذن تريد القول أن هذا « الفلان » ليس من البشر ؟ قلت :
- بل لعل أريد أن أقول إن هذا « الفلان » ليس هو البشر ، لا هو ولا أشباهه .
أولئك قوم وجدوا في أنفسهم بعض القدرة على لقو بقول ، وشهدوا في عقولهم
بعض الوميض من الذكاء . فظنوا أنهم بهذا الحظ القليل يستطيعون أن يحصلوا على
الكثير ، وكان هذا الكثير في رغبة خيالهم ، لا إحساناً في القول ، ولا إبداعاً لرفيع
الفن أو عميق الفكر . ولكنه كان طموحاً إلى الاستعلاء وتوقاً إلى التهجم والتفحم ،
ولا بأس في سبيل ذلك من أن يستخذوا حتى يرتفعوا . ويتمسكوا حتى يتمكنوا .
وهم دوماً يبحثون عن ظل يستظلون به ، حتى إذا انحسر هذا الظل لعنوه ولاذوا
بغيره .

وقال صاحبي :

- لملكك تريد أن تزعم أن أحداً قد أغوى هذا « الفلان » بذك . وضمه إلى
ظله بعد أن انحسر عنه ظلك ؟

قلت لصاحبي :

- نعم ، ولعل لو عاتبت لعاتبت هذا الأحد ، ورجوته أن يكف عني أذى هذا
الولد .

كيف أصبح الشاعر ...إكسلانس

وقضى الله أن نخطو فوق أرض الهند . فلقد دعت الهند إلى ندوة تحتفل فيها بالذكرى السبعائة للشاعر الهندي أمير خسرو ، وكانت الدعوة موجهة إلى الأستاذ وزير الثقافة على أن يصحبه وفد من الأدباء ، فلما اعتذر الوزير ووكيله الأول عن تلبية الدعوة ، عهد إلى قيادة الوفد . وصرت رئيساً بعد أن كان من المتوقع أن أكون عضواً .

فقد كتب المكتب الصحفي الهندي إلى بلده أن الوفد برئاسة وكيل وزارة الثقافة . وذلك عندهم مكان يستحق أن يخاطب صاحبه باكسلانس ، فقي هيكلمهم الحكومى وزارة واحدة للثقافة والتعليم ، ينوب عن وزيرها الذى يحضر مجلس الوزراء نائبان أحدهما للثقافة والآخر للتعليم ، وهما في مرتبة الوزير وإن كانا لا يحضران مجلس الوزراء . وقد أعطيتى ترجمة وظيفتى إلى اللغة الإنجليزية مدلولاً أكبر من حجمها الحقيقى ، فظنوتى نائب وزير للثقافة ، أو وزيراً بلا حقيبة من الذين يقفون على أعتاب مجلس الوزراء ولا يدخلونه . ومن الحق أننى قد خطوبت باكسلانس أكثر من مرة في مصر ، ومازال بعض من تعقد بينى وبينهم الأسباب يقولون لى « يا سعادة البك » رغم أننى كثيراً ما أنبهم إلى أننى مجرد « أستاذ » ، ولكن ذلك كله مما يحدث في مصر مجرد اكسلانسية عذرية ، لا تترتب عليها أية حقوق لى قبل المخاطبين ، أما اكسلانسية الهند فقد كانت شيئاً آخر ، . . . كانت اكسلانسية بالمعاشرة والفعل .

حين نزلنا من الطائرة في مطار نيودلهي ذات صباح مشرق ، بعد أن أمضينا الليلة كلها معلقين بين أصعبين من أصابع القدر ، نحاول ثلاثتنا . . الشاعر فاروق شوشة والدكتور ابراهيم شتا مدرس الأدب الفارسي بجامعة القاهرة . . وأنا . . أن تغلب على قلقنا بالفحك حتى ضج منا النيام من رفاق السفر .

. . حين نزلنا من الطائرة في المطار تلفت حولي لأجد من ينتظرننا ، فوجدنا أربعة من رجال وزارة التعليم والثقافة الهندية . وتقدم مني أحدهم مرحباً ، وفي ختام حديثه كلمة « يا صاحب السعادة . . يور اكسلانسي » . . وقلت لنفسي . . لا بأس . فهذه اكسلانسية كتلك التي نسمعها أحياناً توجه إلى ذواتنا المتواضعة في حفلات السفارات الأجنبية بالقاهرة ، والتي تلقى علينا أحياناً من الضعفاء ممن يقومون بأمرنا من الشغاليين وصحاب الحرف ولكني ما لبثت أن أيقنت أن الأمر هو النجد ، حين قادوني إلى سيارة وقادوا الصديقين إلى سيارة أخرى ، وعزيت نفسي قائلاً إننا سنلتقي في الفندق ونستأنف ضحكنا وعبث كل منا بصاحبيه . وعند باب الفندق ترجمت (ولابد من هذه الكلمة البليغة فقد كانت السيارة أمريكية فارهة) . وتلفت ورأى ، فإذا بسيارة الصاحبين لا تلوح في المنحنى ، وسألت فقال لي كبير المستقبلين : إنها في فندق آخر ، أما اكسلانسيك فستكون في هذا الفندق « فندق أشوكا » مع بقية الاكسلانسيات ممن يشاركون في الندوة . أما غير ذوى تلك الرتبة من أعضاء الندوة فسيقيمون في فندق « جانبات » . ثم استطرد معزياً لي عن سوء حظ الصاحبين بأن ذلك الفندق من فنادق الدرجة الأولى ، أما « أشوكا » فهو من الدرجة الممتازة

وهكذا ضربت يد الاكسلانسية بيني وبين الصاحبين ، ففرقت شملنا ، ولكن الضرّة القاسية لهذه الرتبة ما لبثت أن وفدت إلى غير مبطنة .

كنت أغنم ساعة قيلولة في « الجناح » المخصص لي في اليوم التالي عندما طرق الباب ، وفتحته لأجد رجلاً طويلاً القامة مفتول الشاربين يقول لي في عبارة متأدبة ، وهو يخني سيجارته في باطن أحد كفيه :

« لقد عينت حارساً شخصياً » بودى جارد « لأكسلانسيك ، وجئت لأقدم إليك نفسى » .

وعقدت الدهشة لسانى ، فما ظننت فى يوم من الأيام أن جسمى جدير بالحماية ، أو خلت أن هذا البنيان الذى هدمت السنون باطنه قد يتعرض لغائلة من الغوائل اللهم إلا إذا كان يريد أن يحمنى من سوء التغذية ومدخنة التبغ التى تنهج فى حلقى « عمال على بطل » كما يقولون .

وصرفت الرجل موجلاً لقالى إلى السادسة فى ساحة الفندق ، وأسرت إلى التليفون لأتصل بفاروق شوشة ، وأنقل إليه هذا الحدث الجلل ، وضحك فاروق وضحك ، وقال : « لا أدرى لك خصوصاً إلا بعض المثقفين فى مصر ، ولعلمهم قد نظموا تديراً لقطع رأسك » .

وهكذا أصبحت أنتقل من مكان إلى مكان بموكب كمواكب أصحاب السعادة الأصلاء . . سائق يقود العربى ويفيض على من أدبه الهندى ، ومرافق يجلس بجانبى ويسامرنى برقيق الأحاديث إذا أردت ويصمت إذا لذت بالصمت ، ثم حارس يجلس بجوار السائق ، ويشئ مظهره بأن فى هذه العربى أكسلانساً .

لم تكن الأكسلانسية متعة كلها ، فإن حارسى الشخصى لم يكن ليتركنى لحظة واحدة ، وأنا يحلولى أحياناً أن أكون خفيف العقل ، ولعلى لم ألحف عليه فى الرجاء أن يتركنى لشأنى إلا حينما أردت أن تلتقط لى صورة مع القروود .

كنا عند قبر السلطان المغولى « أكبر » قرب مدينة « أجرا » ، وفوجئت حول القبر بمجموعة ضخمة من النسائيس الطليقة ، وطلبت الدكتور ابراهيم شتا بالكاميرا المتواضعة التى يحملها فى يده ، فأذ به قد تحلف عنا مع زميل تركى ينشط من لغته التركية . وأردت أن يلتقط لى أحد المصورين المحترفين المنتشرين حول المكان صورة فإذا به يقول لى ان تحمض الصورة سيستغرق بضعة أيام ، وأنها لن تسلم لى بل ترسل على عنوانى .

ومضيت وفي القلب غصة ، فابتلى اللتان هما دنياى وآخرقى كانتا مستضحكان
حين تريان صورة أيهما المحترم ، وهو يلعب القرد ، وضحكها مى طرى .
وموسيقاى .

ووصلنا دلى ، وشكوت سوء حظى إلى الصديقين جلال الرشيدى نائب مدير
مكتب الجامعة العربية وأحمد الإبراشى الملحق الصحفى بالسفارة المصرية ، فقالا
لى : « لا تأس على ما فاتك من حظ عظيم ، فهنا على مقربة من دلى قلعة مهجورة
تحتل القرد ممراتها وأطلالها ، وتطل من أسوارها وفرجاتها » ، وعدئذ هتفت :
« هيا بنا إلى القلعة دون إبطاء » .

كانت المشكلة هى حارسنا المهام ، فلم نكن نريد له أن يرى صاحب السعادة
المحترم ، وهو يذرع بضعة أميال سعيأ وراء هذا الهدف المضحك ، وأن يقع بصره
عليه وهو يلقى للنسانيس بعقلات القصب وحبات الفول . وقال الصديق محمود
عبد العزيز الملحق بمكتب الجامعة لحارسنا المهام إنه يستطيع أن يفضى إلى أسرته ،
فيقضى معها هذا الأصيل ، وإن المصريين من أهل القافلة المتجهة إلى القرد
سينكلفون بجمائى ، ولكنه رفض بإباء وشمم ، وقال إن عليه أن يلزم صاحب
السعادة حتى فى عبثه ، فإن ذلك من تقاليد المهنة وشرفها .

ورغم ذلك ، فقد لعبت فى ذلك اليوم مع القرد كما شئت ، والنقط لى
الأصدقاء عديداً من الصور ، فإن ضحكة الحبيبتين أحب إلى نفسى من كل احترام
واحتشام .

نسيت أن أقول إن حارسى لم يكن يتركنى حتى فى مطعم الفندق ، أو فى مقهاه .
أدخل فإذا خطوته فى اثرى ، وأنهض فإذا بى ألتقيه بالباب ، ولا بد أنه حدث خدم
المطعم والمقهى بأمرى ، وأنبأهم أثنى « اكسلانس » ، فزادت بى الحفاوة . وكان
لا بد أن أضع فى عيني حصوة ملح ، وأن تكون منحى لهم موازية لمقامى .

ونسيت أيضاً أن أقول إننا نحن العاملين فى الحكومة نسافر معتمدين على هذا

الذى يسمى « بدل السفر » . فليس لدينا ما يفيض عن حاجتنا من نقد محلى أو حر حتى نستطيع أن ندسه فى جيوبنا أو نضعه بين بطانة معاطفنا . ولبدل السفر هذا لائحة مقررة أغلب الظن أنها وضعت فى القرن السابع عشر يوم أن كانت الهند محكومة بسلاطين المغول لأن بدل السفر لمن يتعاطون أجراً كأجرى هو مائة شلن فى اليوم أى خمسة جنيهات استرلينية بالنسبة للهند . أما إذا كان ضيفاً فلا يستحق سوى نصف بدل السفر .

وهكذا سافرت إلى الهند . وفى جيبي خمسة عشر جنيهاً استرلينياً عن ستة أيام . ودفعت هذه الجنيهات الخمسة عشر بقشيشاً ينسجم مع لقب صاحب السعادة . . أو اكسلانس .

وهكذا نزلت الهند ومعى هذا المبلغ . وسبقتنى اكسلانستى فى مطعم الفندق ومقهاه . بل وتقدمنى إلى غرقى . وانتظرتنى على بابها . وكان معنى هذا أنى يجب أن أبذل المنح فى كل مكان كلاكسلانس . وأن أرد على التحية المهدبة بتحية تقديية أكثر منها تهذيباً .

وهكذا عدت إلى أهلى لا أحمل لهم شيئاً من طرف الهند . فىل خشى صغير . . أو عقد من رخيص الأحجار . . كل ما أحمله هو أن أحكى لهم أن هذا الشاعر المتواضع الذى يعرفونه . . كان لمدة ستة أيام . . اكسلانساً .

كازانتراكس

وبدا عرض فيلم « زوربا » ، وألقينا باللب الأسمر والأبيض من أيدينا ، وبدأنا لقاءنا مع الصديق القديم ، واستمعت كما أحيت بالمشهدين الرائعين . وبالآداء الثلاثي المعجز لآنتوني كوين وآلان بيتس وايرين باباس . وأخيراً بموسيقى نيودراكس .

و حين خرجت من الفيلم كنت أعاهد نفسي صامتاً أن أعود مرة ثانية لجولة قد تستغرق ليالى قادمة من عمرى ، وعمر هذا الصيف اللافح فى أدب كازانتراكس .

لقد انعقدت الصلة بين أدب كازانتراكس وبينى منذ أمد غير قريب ، وعرفته شاعراً قبل أن أعرفه روائياً ، ولقد قادنى إلى قراءة ما استطعت قراءته من الأدب اليونانى الحديث ، ففاجأتنى سيرة معجزة تجدد هذا الأدب بعد مئات من سنوات الركود منذ انهارت دولة بيزنطة ، ووقع الأروام المحدثون تحت سيطرة الإمبراطورية العثمانية حتى انتفضت اليونان الحديثة فى أوائل القرن الماضى ، وتمردت على محاولات قمع ميلادها الجديد مستعينة فى ذلك بأوروبا الأرثوذكسية على وجه الخصوص ، وبأوروبا المسيحية بعامة . لتؤازرها تلك القوى فى حربها التحررية . وقد استعانت الإمبراطورية العثمانية فى مواجهة هذا الحشد الأوروبى بأقوى جيش فى العالم القديم عندئذ ، وهو جيش مصر ، وهكذا اشتركت مصر فى حرب المورة وخسرت فيها أسطولها فى معركة نغارين البحرية .

«يام تدور ، وأمتان قديمتان تتجددان وتطلبان استقلالهما وهما أقدم أمتين وحضارتين في الوجود . منحت أولاهما العالم جسماً الألوهية وعانقت الأرض فاستخرجت منها ثمارها ، وأبدعت في الهندسة والعمارة والطب ما أعجز لاحقها ، ومنحت ثانيتهما العالم جسماً الدراما والرغبة المتطلعة في الفلسف وإلقاء الأسئلة المقلقة للفكر والضمير . ولكن ما أغرب مداخل السياسة ودهاليزها . فلقد قضت الظروف على هاتين الأمتين أن يتحارب رجالها . رغم تشابه سعيهما نحو الميلاد الجديد للأمة القديمة .

هذا حديث من أحداث التاريخ . أما جانب الأدب والفكر فيه فهو أن هذه الأمة الناشئة قد واجهت كما واجهنا نحن في محاولتنا لبناء شخصيتنا تيارين رئيسيين ، هما تيار السلفية الذي يرى العودة إلى الماضي الزاهر أو استعادته . وتيار التغريب الذي ينكر عودة هذا الماضي ، ويرى اللحاق بأوروبا الغربية المتقدمة . وكان هذا الماضي الزاهر يتلخص في ملمحين رئيسيين هما الحضارة الإغريقية بآلهتها ومسرحتها وفلسفتها والحضارة البيزنطية بكنيستها الأرثوذكسية وأباطرتها ومعابرها وقديسيها . أى ما يعادل عندنا التزعتين الفرعونية والإسلامية ، أما أوروبا الغربية في ذلك الوقت فهي فرنسا بترعتها العقلية العلمانية ، وإنجلترا بفلسفتها النضجية . وألمانيا الموزعة بين مطلق هيجل أحياناً وبين مسيحية لوثرية بلا ميتافيزيقا أحياناً أخرى ، حتى يبرز نيتشه خصماً للمسيح في الفكر الألماني .

وقد استطاعت العقلية اليونانية المحدثه أن توفق على مدى قرن من الزمان بين تراثها ومعاصرتها ، ويكون المثال على ذلك هو كتابها وشعراؤها الكبار كإيتاناكيس وسفيرس وكازانتراكيس وكفافيس وغيرهم .

وقد عرفت شعر كازانتراكيس حين قرأت في الكتب المختصرة عن ملحمة «الأوديسا» التي يصل عدد أبياتها إلى ثلاثة وثلاثين ألف بيت ، فهي ثلاثة أمثال أوديسا «هوميروس» . وقد ألفت بها الصدف السعيدة بين يدى مترجمة إلى الإنجليزية . وقدمتها للقارىء العربى في مقالين نشرتهما بالأهرام فى عام ١٩٦٤ على ما

أذكر.. وفي تلك الأثناء كان فيلم زوربا اليوناني قد قدم كازانتزاكيس للقارىء ثم ما لبثت أن نشرت ترجمة هذه الرواية . ثم ترجم الأستاذ شوقي جلال حين كتب أحد المسئولين عن النشر هيئة الكتاب روايته « المسيح يصلب من جديد » . وترجم الأستاذ اسماعيل المهداوى - رد الله غرته - روايته « الأخوة الأعداء » وكنت قد عهدت أيضاً للأستاذ شوقي جلال بترجمة رواية « فقير الله » وهى عن سيرة القديس فرانسيس الأسيسى . ولكن ظروفاً طارئة حالت دون أن يمضي الأستاذ شوقي جلال فى هذه الترجمة .

ولكن شعر الأدب للأسف لا يقدمه إلى الجمهور الواسع . بل إن رواياته أيضاً تعجز عن ذلك الدور المثير الذى ينتفع به الأديب وجمهوره . والسبب وحدها التى تستطيع أن تجعل من الأديب وأدبه شاغلاً لعامة الناس . وأن تدفع الاستمتاع بهذا الأدب والألفة له .

وقد قدمت السينما فيلمين عن روايتين لكازانتزاكيس.. هما « زوربا اليوناني » و « المسيح يعاد صلبه » . وفى ظنى أن فيلم زوربا على جماله كان عاجزاً عن الارتفاع إلى سمت الرواية المكتوبة . وأن فيلم « المسيح يعاد صلبه » كان أكثر احكاماً وتماسكاً من الرواية المكتوبة .

فى رواية « زوربا » المكتوبة أبعاد كثيرة لم يستطع الفيلم بإمكانياته السردية أن يسمو إلى آفاقها . . إنها الأبعاد الثقافية والتحليلية فى الرواية . فبطل الرواية ليس مثقفاً قارئاً كتب دهب فحسب ، ولكنه أيضاً تائه بين الفلسفات والأفكار حتى يجد بغيته فى ظل الفلسفة البوذية التى تدعو إلى الصفاء الفردى . وإلى الامتناع عن الفعل ، فهى إذن فلسفة تأملية صوفية هاربة من الحياة . أو هى فلسفة تجاوزية ، تؤثر تجاوز الحياة بمعطياتها وصراعها وحقائقها النسبية طمعاً فى الوصول إلى الإثبات المطلق الذى هو فى الواقع نقي مطلق . .

إن حاكى الرواية الذى لا نعرف اسمه متقسم من أول الرواية إلى قسمين . فله صديق يظل شبحه يسيطر على الرواية طيلة صفحاتها . . إنه مثقف مثله خرج عن

ثقافته أيضاً ولكن إلى العمل الوطنى والسياسى إذ يسافر إلى شبه جزيرة القرم لكي يتخذ اليونانيين هناك من التشرذ بعد أن طردتهم السلطات السوفيتية فى أعقاب الثورة ، ويعود بهم إلى موطنهم الأم . . هذا الصديق هو التوأم الروحى لحاكي الرواية . . . كلاهما يبحث عن خلاصه بالمعنى المسيحى للكلمة .

هذا الصديق الذى لا نراه يمثل هو وحاكى الرواية المثقف ضلعا مثلث مفضل على ذاته ، أما « زوربا » الملىء بالحياة المقبل عليها فهو قاعدة المثلث الصلبة . . إنه لا يعرف المطلق ولكنه يتغمس فى النسبى ويعمقه حتى يجعل منه مطلق لحظته . . فالمرأة العجوز صاحبة الفندق « مس هورتانس » ليست هى فينوس بجبالها المطلق . ولكنها رمة بالية أكل عليها جنود أربعة جيوش وشربوا ، ولكن زوربا وحده يستطيع بخياله الخلائق أن يجعل منها « فينوس » اللحظة .

إن وسيلة الاستمتاع بالحياة هو أن تلق بأنفسنا فيها ، لا أن نقف على شاطئء الحرف نتأملها من بعيد ، والإدراك الوحيد للمطلق هو أن نعيش الحقائق النسبية حقيقة تلو حقيقة ، ثم يصنع حدسنا الملهم من هذه الحقائق النسبية حقيقة مطلقة . . . وليست هناك حقيقة مطلقة سوى أن نعيش حتى يأتينا الموت . .

وفى زوربا . . الرواية يتبدى الإطار الفلسفى لأدب كازانتراكس . . . فنحن نعرف من سيرة حياته أنه كان تلميذاً للفيلسوف برجسون فى باريس فى أعقاب الحرب العالمية الأولى . وليست شخصية « زوربا » . . إلا تجسيدا حيا لمذهب برجسون فى « الطفرة الحيوية » . كما نعرف أن برجسون شديد التأثر بفلسفة « نيتشه » وبخاصة فى نظريته فى الدراما الإغريقية .

يقول نيتشه إن الفن العظيم هو التوفيق بين الإلهين الإغريقين أبوللو إله التصميم والإحكام وملهم الممار والشعر . وديونيزيوس إله النشوة والرقص والصخب . . إن الفن توفيق بين التصميم والإلهام . . بين العقل والجسد . . وليس هذان الملمحان إلا عينين لشخصيتين الرئيسيتين فى « زوربا » .

وثمة أمر آخر يستوقفنا في هذه الرواية . . فلن يفوتنا أن نرى تجسد المعنى الإغريق للمعلم أو الرائد في سبيل المعرفة . هذا المعنى الذي عرفناه في صلة أفلاطون بسقراط ، وفي صلة أرسطو بأفلاطون . . فالرواية تفتح بهذا الشاب المتعلم يقف من زوربا موقف الأستاذ الناصح ، ولكن الحظوظ والأمكنة سرعان ما تتغير وتتضاد ، فإذا بالمعلم متعلم . وإذا بالمعلم معلم . وكأن ذلك نوع من البناء الدرامي الأرسطي الذي حدثنا عنه أرسطو في كتابه « الشعر » حين تجعل تصارييف الحياة ودورها أو « البريتيا » بالمصطلح الإغريق من السعيد والشقي لعبتين في يد القدر يتبادل كل منهما مكانه مع الآخر في ختام الرواية دلالة على هوان السعادة والشقاء معاً أمام سطوة الزمان .

إن السؤال المخلق على صفحات الرواية هو :
من الأحق بأن يدعى معلماً ورائداً . أو شيخاً واصلاً كما يقول الصوفية المسلمون ؟

أهو ذلك الذي قرأ وتثقف . وأنفق الليالي البيضاء في ضوء مصباحه الشاحب . وتعذب بإلقاء الأسئلة التي لا تعطى جواباً إلا الحيرة ؟

أم هو ذلك الذي أحب الحياة والأرض والبشر . وجرب كل شيء وترك كل شيء يجربه ؟

والسؤال أيضاً بلغة الإغريق الأقدمين :
هل نعيش في حياتنا عاقلين حكاء على شريعة الإله « أبوللو » . أم نعيش بين مجاذيب الإله ديونيزيوس ؟
هل خلقنا لترتعد على قمم الفكر الباردة ، أم لترتعش في أعماق النشوة الملتبة ؟ .

لغة المسرح العربي

أسعفتني الظروف بزيارة معظم أجزاء مشرقنا العربي . وكنت أرى في كل بلد من بلادنا بشائر يقظه مسرحية . رأيت ذلك في لبنان وسوريا ، فما أدهشني كثيراً ، ثم رأيت في الكويت في عام ١٩٦٦ ، حيث شهدت ثلاثاً من الفرق المسرحية ، وحضرت عرضاً لإحداها ، وكانت تقدم مسرحية محلية « الكويت سنة ٢٠٠٠ » تحفل بنوع من النقد الاجتماعي ، وتخيّل ما عساه أن يحدث في الكويت لو جف النفط ، وتروج لقيم إنسانية جديدة ، تقوم على العمل والمعاونة ، وتنادى بتحويل المجتمع من مجتمع استهلاك إلى مجتمع إنتاج .

ثم رأيت في الأردن في نفس العام تفكيراً في الانطلاق المسرحي ، ولعل هذا التفكير قد تحول إلى حقيقة الآن ، وفي عام ١٩٧٤ رأيت في السودان بشائر انطلاقة مسرحية ، وعرفت أن المسرح القومي السوداني قد قدم مسرحيتين هما « السلطان الحائر » و « مأساة الحلاج » كما أنه قدم بضعة نصوص محلية سودانية ، وعرفت أن هناك تفكيراً في إنشاء معهد للفنون الدرامية ، يقرن فيه رجال المسرح بين الموهبة والدراسة .

وفي هذا الأسبوع تلقت مجلة المسرح نصاً مسرحياً من الكويت ، من الأستاذ طه سالم . .

« أرسل لجلتكم مسرحيتي « فوانيس » أول مسرحية عرضت لي في المسرح القومي في بغداد ، من قبل فرقة المسرح الفني الحديث عام ١٩٦٦ ، وعلى مسرح

كيفان في الكويت الشقيق من قبل الفرقه نفسها عام ١٩٦٧ . وكل امل بأننى سأراها على صفحات المسرح . وحاولت قراءة المسرحية ، فوثب إلى ذهني خاطر قديم ، كان يستيقظ فيه ويموت . يستيقظ في صورة سؤال ملح حين كنت أحضر أحد العروض المسرحية في أحد بلادنا العربية ، ويموت حين لا أجد له جواباً مقنعاً يطمئن النفس ، ويحل لغز السؤال .

هذا السؤال هو :

- ما اللغة التي ينهى أن يكتب بها مسرحنا العربي ؟

لقد أدركت منذ الصفحة الأولى أن المسرحية مكتوبة باللهجة الدارجة في العراق والكويت ، وأن قراءة هذه اللهجة ستكون أمراً صعباً ، فهي لهجة مهما تكن ، وليس لها أسلوب مقرر للتدوين أو التركيب اللغوي . وليس لها قاموس لغوي نستطيع به أن نحل بعض ما يشكل من مفرداتها وتراكيبها . وهبني كلفت نفسي قراءتها ، فحقى رقبتي أن أفراكل ما برد للمجلة من برید ، وبخاصة إذا كان عملاً مسرحياً تكافئت على تركيته فرقتان مسرحيتان احدهما في العراق والأخرى في الكويت ، هذا في رقبتي أنا ، لما سلطانى على رقاب الآخرين ممن لا يعرفون هذه اللهجة ، أو لا يحسنون فهمها ، أو ممن يؤثرون القراءة التي لا تكلف كثيراً من الجهد ؟

في الصفحة الأولى من هذه المسرحية نجد هذا الحوار :

المؤلف : أنته .. ليش أنته منو ؟

حسن : أى ححك ابساع نسينى .. شوف وجهى ... باوعنى .. دايع ..

أى ححك . أتى أورى منوا مدوخك .. انته بس الهاتهم ييا .

المؤلف : منو هى .. اتفشم نفسك مو ؟

وهكذا يمضى الحوار باللهجة الكويتية - العراقية . فيدفع إلى النفس مرة ثانية هذا السؤال ، الذى لا يدانيه سؤال آخر من الأسئلة التي طرحتها حياتنا الأدبية في صعبته وتشابك الإجابات عنه .

ففي الرواية استطعنا أن نحل هذا المشكل بحل وسط : الفصحى لغة السرد ،

ولا بأس أن تكون العامية لغة الحوار ، وإن كان كثير من كتابنا ، وعلى رأسهم كاتبنا الكبير نجيب محفوظ ، قد حافظوا على العربية سرداً وحواراً ، حتى في ثرثرته فوق النيل ، وأظن - وهذا اجتihad شخصي - أن الرواية لم تخسر شيئاً بحوارها العربي الفصيح .

أما في الشعر فقد انقسم الشعراء قسمين ، قسم يكتب بالفصحى ، وآخر يكتب بالعامية . وفي أول الأمر حرص شعراء العامية أن يكونوا مقروئين إلى جانب أن يكونوا مسموعين عن طريق الأغنية والأوبريت . ولكننا الآن نشهد تحول معظم شعراء العامية إلى الأغنية ، ونجد أن شعر العامية يوشك أن يحتل مكانه المناسب كمورد لتجديد الأغنية الإذاعية والتلفزيونية .

والمرح هو المشكلة ، فليس هناك مسرح مقروء ومسرح مسموع ، والمسرحية لا تعيش حقاً إلا على الخشبة ، وحتى القارئ حين يقرأ يتخيل خشبته الخاصة التي تدور عليها أحداث المسرحية ، ويكسو أشخاصها لحماً ودماً ، ويملاها بالحركة والإيماء

لقد كنا نقول لأنفسنا : اننا نكتب مسرحنا بالعامية المصرية ، وهي سهلة الفهم في معظم أنحاء العالم العربي بفضل السينما والراديو المصريين ، ولعله فضلها الوحيد ، ولكن الكتابة للمسرح لم تعد مقصورة على مصر ، بل لقد ازدهرت النبتة المسرحية في معظم بلاد عالمنا العربي . ولو كان لدينا عشر لهجات عربية كبرى على الأقل ، وعشرات من اللهجات الصغيرة في الأقاليم ، لكانت دلالة ذلك أن لدينا عشر لغات للمسرح ، وذلك حين يوطن المسرح هذه اللهجات ، ويطورها ، ويتحول بها ، من لهجة للحياة اليومية إلى أداة للتعبير الفني .

ولعل من الجراءة أن نطالب كتاب المسرح جميعاً أن يكتبوا بالعربية الفصحى ، فالمسرح ليس طرازاً واحداً متكرراً في أشكاله ومحتواه . وما تزال هناك ألوان من الدراما والكوميديا وألوان من المسرح التاريخي والمعاصر ، فضلاً عن عديد الموضوعات التي تفرض لغتها وأدواتها الفنية ، كما أن المسرح ليس شأنه شأن

الرواية - حكاية تحكى - ولكنه أشخاص يتكلمون ، ويقوم القدر الأكبر من الإيهام على أن يكون حديثهم منطقاً منهم ، معبراً عن ذواتهم . وليس أسهل من أن يعبر الكاتب المسرحى عن تباين شخصياته بتباين المستويات اللغوية فيجعل ابن البلد يحل كلامه بتعابير أبناء البلد ، ويضع على فم الخادم ألفاظ الخدم ، . . وهكذا .

ولكن أليس هذا هو « الإيهام » الشائع والمبتذل في ذات الوقت ؟ أليست عملية « الإيهام » عملية أكثر تركيياً من مجرد استغلال المستويات اللغوية . إن قصد عملية الإيهام ليس هو إقناع المتفرج أن ما يعرض أمامه على الخشبة قد حدث في الواقع ، بل هي إقناعه أن هذا قد يحدث في الواقع . وبين « حدث » و « قد يحدث » مسافة واسعة هذه المسافة هي مسافة الفن .

إن يوليوس قيصر قد يتحدث الإنجليزية في مسرحية شكسبير ، وأوديب قد يتحدث الفرنسية في مسرح أندريه جيد وكوكو . وايزيس قد تتحدث العربية في مسرحية توفيق الحكيم ولن يضار الإيهام المسرحى من كل هذا الاختلاف الواسع . ذلك أن المتفرج ، بسلامة إحساسه الفطرى ، يعرف حين يدخل المسرح أنه لن يشهد الحياة ، بل تصويراً للحياة ، وهو يستسلم لهذه الخدعة راضياً حين يدخل بناية المسرح ، ويزداد استسلامه حين يتخيل هذه الخشبة حجرة صالون أو غابة أو معبداً أو ساحة قتال . وحين يرى الحياة ، وهي المليئة بالتفاصيل تلخص وتدمج ، وتتنى عنها تفاصيلها ، ويبرز جوهرها مرتباً منسقاً بعيداً عن الفوضى والتشتت اللذين تزدهم بهما أيامنا وأيام العظماء على السواء .

واللغة عنصر من عناصر الفن المسرحى . ولذلك فنحن لا نسمع في المسرح اللغة التى يتكلم بها الأبطال في الواقع ، بل اللغة التى قد يتكلمون بها . وهى أكثر تريباً ودقة وإحياء من لغة الواقع .

إن المسافة التى يعبرها الفن هي المسافة بين الواقع الواقعى ، والواقع الفنى .

• • •

هذه كلها مقدمات لحديث ، وتبقى النتيجة ..
النتيجة أن علينا أن نكتب بالعربية ما أمكننا ، وتكون العامية هي الاستثناء .
هذا أو أن نقر التعدد في اللهجات ، ونحاول أن نشرع له ، ونضع له قواعد
أجروميته وبلاغته وقواميسه اللغوية ، ولكن حتى هذا قد فات أوانه ، طبقاً للقوانين
التي تحكم علم اللغة . فإن تجربة انقسام اللاتينية لن تتكرر لأن الظروف غير
الظروف . لقد انقسمت اللاتينية في عهد انقسام الدولة الجامعة إلى قوميات متعددة
استقلت كل قومية منها بلغتها ، أما الآن فنحن نغشى في اتجاه عكس ذلك
الاتجاه . . انقسمت اللاتينية حين كان المجتمع يغمى من الوحدة إلى التعدد ، أما
الآن فنحن نغشى من التعدد إلى الوحدة .
ولكن الكتابة بالعربية ، تلقى علينا عبثاً كبيراً ، هذا العبء هو تحويل لغتنا العربية
من لغة جمود إلى لغة حركة .

هو عبء اكتشاف بلاغة جديدة للغتنا العربية .
ولا سبيل إلى ذلك إلا المحاولة .

الحبال الإغريقية

حين قالت لي ان اسمها « فيناري » وإنها من أثينا ، سألتها :

— هل تعرفين سقراط ؟

وأجابت قائلة :

— سقراط .. من ؟..

وقلت :

— لقد كان اسم أمه فيناري ، وهو من بلدك .

وقالت بهجة حازمة .

— لا علم لي بسقراط هذا .. إن ابني اسمه محالي ، وهو يعيش الآن في أستراليا .

وهكذا أدركت أن الشهرة نسيية ، وأن من نحن بهم من الفلاسفة والحكام جنوناً قد لا يعنون عند من هم أقرب إليهم منا إلا الاسم الذي خلا من مسماه .

ولعل كنت عندئذ أريد أن أمزح مزاح متقفين ، ولكن السيدة الأثينية جعلتني أبدو سخيفاً ، أو لعل كنت أريد أن أستعرض أمامها معلوماتي ، ففوت الفرصة علي بحسن نية .

كان ذلك منذ ربع قرن ، وكنت عندئذ خريجاً جديداً ، أعيش حياة البلو في المدينة الكبيرة ، فانتقل من غرفة مفروشة إلى غرفة مفروشة في ساعة واحدة من ساعات النهار ، حاملاً حقيقتي كتي وملابسي ، وهما كل ما أملك .

وكنت أسكن في غرفة في أطراف المدينة ، والتقيت ذات مساء بصديقي

عبد الغفار مكاوي الذي لم يكن قد تدكّر (أصبح دكتوراً في الفلسفة) بعد . وقال
لى إته سترك غرقة المفروشة عند سيدة يونانية عجوز فى شارع متفرع من ميدان العتبة
الخضراء ، وسيتقل للسكن عند أخيه .

واتفقنا أن أحل محله ..

ورتب الأمور . وأخذت متاعى ، وذهبت إلى البيت واستقبلنى السيدة
بالباب .. قلت حين رأيته :

— هذه سيكلوب (مؤنث سيكلوب) بنت بوزيدون إله البحر .. كانت طويلة
طولاً فارعاً ، وعريضة عرضاً بشير العجب . أما يدها حين تمدّها للتحية فقد كانت فى
اتساع الرغبةى البلدى وفى صلابة الكلابات .

وكانت فى الستين من عمرها ، وكان لقائنا الأول كما قلت لك من قبل فاتراً
مشوياً بسوء التفاهم . وغادرت البيت بعد أن وضعت حاجياتى مصدود النفس ،
وحين لقيت عبد الغفار فى المساء سألتى عن رأى وقلت له مازحاً ..

— كنت أظنها إحدى السيرينات اللالى أغوين أوليس بالغناء ، فأمر بحارته بربطه
بالحبال فى صواري المركب ، ولكنى وجدتّها تحتاج إلى من يربطها برجل المائدة ...
حتى لا تخيفنى كما رأيته .

قأبتم . وقال :

— ولكنها طيبة جداً .. هى أم أو أشد عطفاً من الأم ...

وإنى لأشهد بعد كل هذه السنين أنها كانت كذلك عشت عندها عاماً وبعض
عام ، حتى كان يوم دخلت البيت . فإذا هى واجمة .. وسألته عن سبب
وجومها ، فقالت لى أنها أصبحت ثرية :

— وهل الثراء يورث الوجوم ؟

— نعم .. لأنى سأضطر أن أطلب منك أن تتحدّث عن مكان آخر ، فلم أعد فى

حاجة إلى تأجير إحدى غرف البيت .. لقد مات أخى البقال الكبير ، وأنا أحد ورثته ، بل إنى أولهم .. إذ أنه مات ولم يخلف زوجة ولا ولداً .

كان ذلك هو لقاى الأول بالأغارقة المتمصرين ، أما لقاى الثانى فقد كان عندما قرأت كتاب الناقد الانجليزى المعروف موريس باورا وعنوانه (الخيال الخلاق) .

كان يتحدث عن مجددى الخيال الشعرى فى العصر الحديث .. فصل عن ت . س . اليوت ، وفصل عن الشاعر الأسبانى لوركا ، وفصول وفصول فى آخرها فصل عن شاعر يونانى معاصر اسمه قسطنطين كفافيس .

وقرأت هذا الفصل ، فإذا بكفافيس هذا اسكندرانى .. ولد بالاسكندرية المصرية ، وعاش بها ستين عاماً ومات ودفن فيها فى عام ١٩٣١ .

وفنت بما أورده (باورا) من شعر كفافيس مترجماً إلى الإنجليزية وصعبت حتى حصلت على ترجمة انجليزية كاملة لشعره ، وكان رائدى فى هذه المرة أيضاً صديق عبد الغفار مكاوى الذى كان يعمل عندئذ فى دار الكتب القاهرية . والذى أمدنى بهذه الترجمة .

يا لعظمة هذا الشاعر وإبداعه . لقد كانت الفتنة به تورق فى نفسى شجراً ملتفاً كلما مضيت فى القراءة له .. هذا شعر لا تفسده الترجمة ، لأن الاحساس تقي صلب كالبللور أو الماس ، وقد ترجمت مجموعة طيبة من شعره ونشرتها فى إحدى المجلات الأدبية منذ زمن بعيد . فلا نقله إلى الإنجليزية أنقص متعق به ، ولا نقله له من الإنجليزية إلى العربية سلبه من جماله إلا البريق .

ومضت سنوات ، وقرأت رباعية الاسكندرية .. للرواى الإنجليزي لورنس داريل ، ولعل أبداع ما فى هذه الرواية هو الجوى الشاعرى الذى ترجمه ، وهو يقطر هذا الجوى تفتيح العطر اللين بأبيات من الشعر يثرها هنا وهناك لشاعر الاسكندرية المعجوز الذى لا يذكر اسمه . ولكنها من شعر كفافيس .

وبعد سنوات قلائل كنت مرة فى الاسكندرية فى أوائل الستينات بعد ثلاثين

عاماً من موت الشاعر ، وسهرت ليلة مع شاعر سكندري عجوز ، وفاجأني بأنه كان يعرف كفافيس ، ويعرف بعض من عرفوه أكثر منه . كانوا شباباً وكان شيخاً . وأصبحوا الآن شيوخاً يقضون غروب شيخوختهم على أحد المقاهى القريبة .

وقصدنا إلى ذلك المقهى ، وجلسنا بينهم ، حتى انفتح باب القول ومال إلى ذكر هذا الشيخ الشاعر العزب المتشرد النفس ، فإذا بهم يقولون :

- كان رجلاً غريباً .. كان صعلوكاً لا يؤبه له .. لاندرى أنه كان شاعراً . ولكنه كان يجلس في هذا المقهى كل مساء .. يشترى أوراق البانصيب ، ويداعب باعته .. النهاية .. لم يكن رجلاً محترماً ..

وسألني أحدهم ، وقد اكتسى بلهجة الجدد الشديد :

- هل كان شاعراً .. حقاً .. لابد أنه كان شاعراً ما دمت تؤكد ذلك .. أيتها الشهرة .. أيها البريق الزائل .. لقد أعطيت سقراط وكفافيس الكثير ، ولكن هذا الكثير كله لم يشفع لهما عند غمار مواطنيهما .

أيها المشهورون .. كفكفوا من غلوائكم .. ولا تمشوا في الأرض مرحاً ..

وحيهم وحيهم وحيهم

المحتويات

تقديم

الباب الأول..... ٣

مسرح شوق الشعرى ٥

شاعرية العقاد..... ٤١

إيليا أبو ماضي تبر كثير وتراب قليل..... ٥٩

على محمود طه .. الملاح الثالث..... ٥٧

المنحنى الشخصي في حياة أبو العلاء المعري ٩٥

أبو حيان التوحيدي .. الأديب الذي احرق كتبه ١٠٥

الباب الثاني ١١١

شاعر الشمال عاشق محي الدين وفاطمة ١١٣

المرأة التي كرهت شكسبير..... ١٢١

يسألونك عن بقرة الهنود..... ١٢٩

امراتان في عين الفن ١٣٥

شاعر وثلاث نساء..... ١٤٣

فولتير بعد ٢٠٠ سنة ١٥٥

الصور المعلقة في ذاكرة العجوز..... ١٦١

الباب الثالث ١٦٧

آخر الكلوشار..... ١٦٩

دستوفسكى .. معلم الرواية العظم ١٧٣

دورة الزمن..... ١٧٥

١٧٧	تصفية حسابات اللورد بايرون
١٨٣	موت شاعر عظيم
١٨٧	حوار . . لم يدر
١٨٩	كيف أصبح الشاعر إكسلانسا
١٩٥	كازانتراكس
٢٠١	لغة المسرح العربي
٢٠٧	الحبال الإغريقية

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٩٥/٢٧٣٢

I.S.B.N. 977-01-4296-4

لم يقتصر دور الشاعر صلاح عبدالصبور على الريادة في مجال الشعر الجديد، بل كانت له مشاركته الواضحة في الحقل الثقافي بصفة عامة. بما قدم من دراسات ومقالات وأحاديث في الصحافة الأدبية وفي الإذاعة، ومع أن هذا اللون من المشاركة في الحقل الثقافي يبدو - للوهلة الأولى - بعيداً عن مجال الإبداع الشعري الذي يحدد مكانته الأدبية في عصره، فإنه يظل - مع ذلك - موصولاً بخيوط دقيقة بعالم إبداعه. وأول هذه الخيوط وأوضحها يتمثل في أن موضوعات هذه الكتابات - على الرغم من تنوعها - تتحرك في إطار معرفي متأنف. إنها تتعلق - في الأغلب الأعم - بتجارب في حياة كبار الشعراء والكتاب في الشرق والغرب. إن شاعرنا - فيما كان يعرض لحيوات الشعراء والمفكرين على مدى التاريخ - كان مدفوعاً بالرغبة في الكشف عما هو جوهري في الحصاد الهائل من نتاج هؤلاء الشعراء والمفكرين. وما تزال هذه الرغبة موصولة بعمله ويهدفه في المجال الآخر، وهو مجال الإبداع الشعري.